الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث

دراسة في البنية السردية

الدكتور
حسن سالم هندي اسماعيل



الرواية التاريخية في
الادب العربي الحديث

دراسة في البنية السردية





الأردن - عمان - ص.ب: 366 عمان 11941 الأردن
هاتف: 5231081 فاكس: 009626-5235594
E-mail: dar_alhamed@hotmail.com
daralhamed@yahoo.com
www.daralhamed.net



الرواية التاريخية

في الأدب العربي الحديث

دراسة في البنية السردية

1939 – 1967

الرواية التاريخية

في الأدب العربي الحديث

دراسة في البنية السردية

1939 – 1967

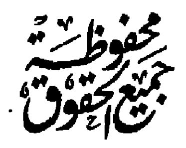
الدكتور

حسن سالم هندي إسماعيل

الجامعة المستنصرية

كلية الآداب





رقـــم التصنيـــــف : 810.9

المؤلف ومن هـــو في حكمه : حسن سالم هندي إسماعيل.

عنـــوان الكتـــــاب : الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث.

رقـــم الإيـــــداع : 2013/5/1628

الواصفـــــــــات : القصص التاريخية//الأدب العربي//العصر الحديث/

بيـــانـــات الناشـــر : عمان – دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

(ردمك) ISBN 978-9957-32-751-4

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية.

الطبعة الأولى 1435-2014هـ



دار الحامد للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - شفا بدران - شارع العرب مقابل جامعة العلوم التطبيقية

هاتف: 5231081 6 962+ فاكس : 5235594 6 962+

ص.ب . (366) الرمز البريدي: (11941) عمان – الأردن

www.daralhamed.net

E-mail : daralhamed@yahoo.com

المحتويات

الموضــوع	الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على إمام الموحدين، محمدٍ الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن اتبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين.

اما بعد:

بدأ فن الرواية التاريخية يشق طريقه إلى الوجود منذ العقد الأول من القرن العشرين أو قبل هذا التاريخ، بمحاولات فردية بسيطة، ثم تتابع ظهور الاعمال الروائية التاريخية من حين إلى آخر، لتضيف إلى كيان هذا الفن ملامح فنية جديدة، أدت إلى تثبيت أقدامه في الحياة الادبية. إلا ان الأزدهار الحقيقي الذي شهدته الرواية التاريخية، كان في المرحلة التي اعقبت الحرب العالمية الثانية، اذ تكاثرت الاعمال الروائية التاريخية، وتنوعت تجاربها، واغتنت باساليب جديدة نتيجة، لتزايد وعي الكتاب باصول هذا الفن، واطلاعهم على نماذجه الرفيعة في الأداب الاجنبية، كما بدأ تأثر بعض الكتاب بهذا المذهب أو ذاك ينعكس على زاوية الرؤية وطريقة التناول. ربما كان ذلك كله دافعاً لظهور دراسات عدة تناولت الرواية التاريخية، بيد ان هذه الدراسات- على الرغم من تعددها - لم تنظر إلى الرواية التاريخية على انها ظاهرة فنية موحدة في الادب العربي كله، فوقعت في مأزق الأختزال غير المبرر، مكتفية بدراسة نماذج محددة تخص اقليماً دون آخر، وتمتد ظاهرة محدودية الأفق التي اتسمت بها هذه الدراسات لتلقي بظلالها على المنهج الفني الذي درست به هذه النصوص، وهو منهج يقوم على اساس انشاء علاقة موازنة ومقارنة بين الرواية التاريخية وأحداثها من جهة، وبين الخبر التاريخي المدون في كتب التاريخ المعتمدة من جهة اخرى، ويقيم العمل الادبي بحسب ابتعاده وقربه من المدونة التاريخية المعروفة. ولا شك في ان هذا المنهج يغيب تماماً الجانب الابداعي في العملية النقدية، وهو أسلوب ومنهج قديم، يمتد بجذوره إلى الاعتراضات التي

وجهت إلى ادب جرجي زيدان، فكانت رواياته التاريخية تحاكم على أساس الحقائق التاريخية، واذ كان هذا النهج يعد مقبولاً في وقته على أساس أن المناهج النقدية العربية لم تتبلور بعد لتشكل دراسة متكاملة عن الرواية التاريخية فانه يصبح من المتعذر بل من المستحيل قبوله في دراسة نقدية حديثة، تنظر إليه بوصفه العامل الوحيد والاساسي في تقييم الرواية التاريخية العربية ودراستها[1]. وثمة دراسات أخرى استطاعت ان تتجاوز هذا الاختزال في المنهج والافق النقدي الضيق ولكنها اختزلت العينة المدروسة إلى ابعد حد عندما اكتفت بدراسة رواية تاريخية واحدة لأديب واحد ولفن متسع زمانيا ومكانيا مثل فن الرواية التاريخية، فلم تفلح هذه الدراسة،اخيراً، بابراز خصائص الرواية التاريخية وسماتها على نحو عام. وتعذر عليها الوصول الى سمات عامة تخص الرواية التاريخية الغربية[2]. ومن الدراسات النقدية المهمة التي استطاعت ان تتجاوز هفوات الدراسات السابقة من حيث المنهج والمعالجة النقدية واتساع نطاق الدراسة، دراسة (البناء الفني في الرواية التاريخية العربية دراسة فنية مقارنة)، بيد انها اكتفت بدراسة مرحلة الريادة التي تمتد من (1870-1939م)[3] لانها رأت ان الرواية التاريخية بعد هذا العام اصبحت لها

---

[1] لقد اعتمد الباحثان: قاسم عبده قاسم وابراهيم احمد الهواري في دراستيهما للرواية التاريخية منهجاً يقوم اساساً على مقارنة الاحداث التاريخية الروائية ومقايستها بالاخبار التاريخية المتواترة في كتب التاريخ والسير والتراجم ومن ثم اختزال الدراسة الفنية إلى ابسط حد، وقد اختارا لدراستيهما نصوصاً تطبيقية محددة لروائيين محددين ايضاً لا تتجاوز الثلاثة نصوص لروائيين مصريين وقد اعلنا عن منهجهما صراحة في عنوان الدراسة (الرواية التاريخية: نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية).

[2] أما دراسة قتيبة محسن فانها اتسمت بالكثافة والاختزال لجنس روائي مهم مثل الرواية التاريخية، اذ أختار الباحث رواية واحدة لتكون نموذجاً لدراسته وهي رواية (ابو ذر الغفاري) لعبد الحميد جودة السحار، وقد أعلن عن ذلك في عنوان بحثه (الرواية التاريخية: رواية ابو ذر الغفاري عبد الحميد جودة السحار انموذجاً).

[3] لقد عد د. خالد سهر في دراسته للبناء الفني في الرواية التاريخية العربية، المرحلة التي تلي الحرب العالمية الثانية مرحلة جديدة ومختلفة في عمر هذا الجنس الروائي ومسيرته، لذا وقف عند عام 1939 في دراسته للرواية التاريخية العربية.

خصائصها المميزة وسماتها الثابتة، تزامن ذلك كله مع التطور الفني الملحوظ الذي شهدته، مما يجعلها بداية مرحلة جديدة في عمر الرواية التاريخية ومسيرتها تستأهل ان تفرد لها دراسة خاصة ولا سيما ان هذه البداية تزامنت مع ظهور جيل جديد من الروائيين التاريخيين، امثال نجيب محفوظ ومحمد فريد ابي حديد، وعبد الحميد جودة السحار، وعلي احمد باكثير، والبشير خريف، ومحمد سعيد العريان وغيرهم. ممن أفادوا من التجارب السابقة في ميدان الرواية التاريخية على المستويين العربي والعالمي، وكان للتباين الحاصل بين ثقافة الجيلين اثر في ميلاد هذه المرحلة الجديدة من مسيرة الرواية التاريخية وتاريخها، هذا وقد اسهم في ميلاد الرواية التاريخية بمرحلتها الجديدة عوامل اخرى، منها التغيرات السياسية والاجتماعية التي حصلت بعد الحرب العالمية الثانية والتي تركت اثارها واضحة على الرواية على نحو عام والرواية التاريخية على نحو خاص فضلاً عن تباين مسوغات كتابة الرواية التاريخية ومبرراتها بالقياس مع مرحلة الريادة وانعكس ذلك كله على الرواية التاريخية المكتوبة بعد عام 1939، التي اتسمت بالايجابية في جانب الشكل الفني، اذا ما قيست بالمرحلة الاولى.

اذا كان لبداية بحثنا بالعام 1939 مبرراته ومسوغاته الفنية، فان لنهايته بعام 1967 مسوغاته التاريخية والفنية ايضاً، وإن غلبت مسوغاته التاريخية؛ لارتباطه بنكسة حزيران من هذا العام وما تركته من اثار عنيفة في نفوس الادباء ومشاعرهم، فضلاً على هذا فان الرواية التاريخية اخذت بالانكماش والانحسار في المرحلة التي تلت هذا التاريخ لاسباب موضوعية وفنية وتاريخية سنبينها لاحقاً ان شاء الله. على انه ينبغي أن يكون واضحاً في الاذهان ان الحدود الزمنية التي ترتكز عليها البحوث في الأدب والنقد بل سائر ضروب المعرفة الانسانية الاخرى للتمييز بين معالم مرحلة ومرحلة ليست فواصل مانعة، لإن الأدب نشاط انساني يستمد الحياة من مبدعه، وما دامت هذه الحياة موصولة متجددة فلا سبيل إلى القول بتجدد لون معين او ظاهرة معينة وفنائها تماماً عند نقطة محددة في الزمن، ولكن

هذه الحدود، من ناحية ثانية، تعد في كثير من الاحايين أقرب الوسائل تحقيقاً لعنصر الانضباط الذي يفرضه المنهج العلمي في البحث.

وهناك سبب آخر يمكن اضافته الى اسباب وقوف الدراسة عند عام 1967، يتعلق هذا السبب في عدم حصول الباحث على نصوص روائية كافية تنتمي زمانيا الى مرحلة السبعينيات والثمانينيات، على الرغم من حرص الباحث على اقتناء مثل هذه النصوص ودراستها، ولكن مكتباتنا، ولا سباب معروفة لدى الجميع، وقفت في اكثر مصادرها ورواياتها عند مرحلة متقدمة ومبكرة زمنية قياساً مع المطبوع العربي. وصعوبة الحصول على الروايات التاريخية، امر يمكن تعميمه على الروايات الصادرة خلال مدة الدراسة، ولكن بفضل الله تعالى وبتوفيق منه تم الحصول على نسبة 90% من هذه الروايات، وجدت معظمها في المكتبات الخاصة والاكاديمية والعامة وقسم منها تم الحصول عليه عن طريق مراسلات خاصة مع بعض المكتبات العربية ودور النشر.

وبعد ان تم – بعون الله تعالى – جمع النصوص الروائية التاريخية وتصنيفها وتحديدها بعنوان (الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث) وجدنا من المناسب والضروري ان نصدر دراستنا هذه بتمهيد يعطي فكرة سريعة وموجزة عن الرواية التاريخية العربية وذلك من خلال تعريفها والتعرض لنشأتها وتطورها منذ بداياتها الاولى في الربع الاخير من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (1870م) وحتى العام الذي وقفت عنده الدراسة والتمهيد على وفق هذا النحو مهم من ناحيتين، الأولى: انه يساعد على ابراز الجهود التي قام بها كتاب هذا الفن في ميدان الرواية التاريخية، ووضعه في إطاره الصحيح، والناحية الثانية: انه يعمل على وصل الحلقات الزمنية التي مرت بها الرواية التاريخية بعضها ببعض، حتى اذا انتهى القارئ من تصفح هذه الدراسة بتمهيدها وفصولها، خرج بفكرتين لا فكرة واحدة احداهما عامة تشمل الخطوات التي خطتها الرواية التاريخية العربية منذ

نشأتها الى الآن، عبر مدة تزيد على قرن من الزمن. والفكرة الثانية خاصة، تتركز حول الرواية التاريخية في السنوات المحصورة بين 1939-1967.

بعد هذا التمهيد الموسع اولت الدراسة عناية فائقة بدراسة البنية السردية للروايات التاريخية ميدان البحث، وضبطتها تحت ثلاثة عنوانات رئيسة تمثل ثلاثة عناصر اساسية، تمتلك حضوراً واسعاً وفعالاً في جنس الرواية التاريخية، وهذه العناصر الثلاثة مثلت (الشخصية والحدث والمكان) وقد درس كل عنصر من هذه العناصر في فصل مستقل استقلالاً شكليا منهجيا لاستحالة الفصل بين مكونات السرد وعناصره، إلا على سبيل الدراسة والبحث، واذا بدا أن هذه العناصر استحوذت على معظم المقاربات النقدية عن طريق استقلالها بفصول كاملة سميت باسمائها، فان هذا لا يلغي الاهمية التي اولتها الدراسة للعناصر السردية الاخرى، مثل الزمان وتشكيلاته الذي بدا اثره واضحاً في فصل الحدث، ووجهة النظر والعنوان والاستهلال، مما تمت دراسته في ضمن فصل الشخصية من خلال محور كامل اسمه (الشخصية وعلاقتها بالعناصر السردية)، سعت الدراسة بذلك الى مناقشة الاراء النقدية المتعلقة بعناصر السرد جميعاً بيد انها اكتفت بانتخاب بعض النماذج التي فرضت وجودها عبر حضورها البارز والمهيمن في السرد الروائي التاريخي. فكان **الفصل الاول** بعنوان (الشخصية) وقد عالجت فيه بنية الشخصية عبر محورين اساسيين هما: اساليب رسم الشخصية وتقديمها، والشخصية وعلاقتها بالعناصر السردية الاخرى، انقسم المحور الاول الى قسمين، سمي الأول الاسلوب الاخباري، والثاني الإسلوب الدرامي. اما المحور الثاني من الدراسة صنف الى ثلاث علاقات، تقيمها الشخصية مع عناصر السرد، الاولى علاقة الشخصية بالمنظور ووجهة النظر، والثانية علاقة الشخصية بالحدث، والثالثة علاقة الشخصية بالعنوان. وجاء هذا التصنيف لايمان البحث بان الشخصية اهم المكونات الروائية في العمل الادبي، وقيمتها تكمن اساساً عبر العلاقات الوطيدة التي تقيمها مع عناصر القص الاخرى.

وجاء الفصل الثاني بعنوان (الحدث) وتم فيه استقراء عام للحدث الروائي في النص التاريخي حصراً،ودراسة الوسائل التي بنى بها هذا الحدث،وكيفية تشكيل الخبر التاريخي في الرواية التاريخية، وتم في هذا الفصل ايضاً الكشف عن طرائق الروائيين التاريخيين في بناء احداثهم وكيفية توظيفهم للواقعة التاريخية في نصوصهم الأدبية، ذلك كله تمت دراسته ضمن ثلاثة محاور مستنبطة من اساليب بناء الحدث وطرائقه في الرواية التاريخية وهي: (الاسلوب التتابعي، اسلوب التضمين، الاسلوب الدائري) وانتهى الفصل بتقييم عام للحدث الروائي مركزاً على المسيرة التطورية التي قطعها توظيف الحدث في هذا النص.

اما فصل المكان فتمت فيه معاينة توظيف الروائي التاريخي لعنصر المكان، والوسائل التي استعملها في بنائه للمكان. ودرست فيه ايضاً انماط الامكنة وتحولاتها، ووسائل بناء المكان وتشكيله وكشف لنا هذا الفصل فعالية المكان واثره في الرواية التاريخية، تجلى ذلك عبر محورين اساسيين هما: وصف المكان وبناؤه: ويشمل نمطي الوصف، الإجمالي والوصف الاستقصائي، وينطوي هذا المحور ايضاً على وظائف الوصف وتنتظم فيه ثلاث وظائف رئيسة هي الوظيفة الايهامية، والتزيينية والتفسيرية. اما المحور الثاني فيشمل: انماط الامكنة وتحولاتها، وابرز ان ثمة نمطين مكانيين بارزين في الرواية التاريخية يمثلان ثنائية ضدية واحدة هي: (المكان التاريخي والمكان الموضوع) وتنبجس داخل هذه الثنائية انماط اخرى مثل المكان المعادي الاليف، والمغلق والمفتوح ... الخ.

وانتهى الكتاب بخاتمة اوجز فيها اهم النتائج التي توصل اليها الكتاب، ومن ثم ببلوغرافيا بالروايات التاريخية وقائمة بمصادر الكتاب ومراجعه.

هذا وقد استدعت طبيعة الرواية التاريخية وخصوصيتها ان يختار الباحث لها منهجاً نقديا يستوعب الطروحات النقدية والفنية المتعلقة بالرواية التاريخية. فكان ان اعتمد الباحث اولاً على مقايسة الرواية التاريخية موضوع البحث، بالمرحلة التي

سبقتها للكشف عن التطورات والتنويعات الفنية التي حققتها النصوص الروائية في هذه المرحلة، على المستويين الشكلي والمضموني، وحاول البحث ايضاً الافادة من المنهج البنائي للكشف عن البنى والعناصر السردية، فضلاً عن افادته من المناهج السياقية الاخرى مثل المنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي، بغية الافصاح عن الدلالات المتنوعة للبناء السردي في الرواية التاريخية العربية لمرحلة بعد الحرب العالمية الثانية.

ولا يسعني في هذه المقدمة، إلا ان اقدم شكري وتقديري إلى استاذتي المشرفة الدكتورة بشرى موسى صالح، لما بذلته من جهد كبير، من اجل الوصول بالكتاب الى اكمل وجه. فجزاها الله خير الجزاء. ولا يفوتني شكر جميع من اعانني في انجاز هذا الكتاب، وأسال الله عز وجل ان يوفقنا لما يرضاه.

وأخيراً، لا تدعي هذه الدراسة انها استوفت القضايا النقدية المتعلقة بالرواية التاريخية جميعها، أو انها نجحت كل النجاح، ولكنها حاولت، فان تكن قد وفقت فمن الله التوفيق، وان تكن الأخرى فحسبها انها سعت إلى اثارة مجموعة من الاسئلة حول الرواية التاريخية العربية وفتحت الباب امام الناقد والباحث لدراستها.

اللهم انا نسالك التوفيق والسداد، لما ترضاه وتحبه، فانت نعم المولى، ونعم النصير، وصلى الله على نبينا محمد وعلى اله وصحبه ومن اتبعهم باحسان إلى يوم الدين.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

الباحث

التمهيد

مفهوم الرواية التاريخية:

تبدو الرواية التاريخية " ذات طبيعة مركبة، أي أنها جمعت أمرين هما: الرواية والتاريخ."[1] واية محاولة لتعريفها لا تخرج في عمومها عن هذين المفهومين؛ للعلاقة الجدلية التي تربطهما " فالفن مادة التدوين التاريخي، والتاريخ بدوره يشترك مع الفن في دعاماته الثلاث: الإنسان، الزمان، المكان وهكذا فإن مادة المؤرخ ومصادره تشمل فيما تشمل الفن بكافة أجناسه، فن القول: الفنون الذاتية، الشعر الغنائي، الفنون الموضوعية: الملحمة، القصة، الرواية، المسرحية... ومن ناحية أخرى، فإن الفنان يجد لنفسه الوحي والالهام في أحداث التاريخ"[2] يستلهمها في إبداعه الفني ويتخذ منها نواة ينطلق منها خياله الذي يسهم في اعادة كتابة التاريخ وصياغته على وفق رؤيته ومنظوره. وهذا ما حصل على يد الرومانسيين الذين صبغوا الحقائق التاريخية بالوان من احاسيسهم ومشاعرهم. ألم يقل شاعرهم الفرنسي (الفريد دي فيني) قولته المشهورة: (ما التاريخ إلا قصة خيالية يكتبها الشعب)[3]. وعلى الرغم من هذا التداخل بين ماهو (تاريخي) وماهو (فني) في النوع الروائي، فإن هذا لا يمنع أن نلمح فرقاً يعود إلى طبيعة كلٍ منهما. اذ ان "المؤرخ ينشد الحقيقة ومن ثم فهو يتسلح بمنهج التاريخ ذي الصفة الاسترداديه، مسترشداً بمصادره – ومن بينها الفن – في محاولة إعادة تصوير الماضي، بقدر ما يستطيع من الدقة، ثم هو يحاول تفسير هذا الماضي من خلال الكشف عن العلاقة السببية بين الظواهر التاريخية."[4] أما الروائي فهو ينظر بباصرته نحو الماضي

---

[1] (الروائي التاريخي بين الحقيقة والخيال)، حسين يوسف، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد (4) السنة 1992، 174 وما بعدها.

[2] الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، قاسم عبده، د. ابراهيم الهواري، 7.

[3] ينظر: الرومانتيكية، د. محمد غنيمي هلال، 67.

[4] الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، 8.

بهدف تحقيق التواصل الإنساني. اذن هما ينظران إلى التاريخ من زاويتين مختلفتين، المؤرخ ينظر بباصرته نحو الماضي بهدف كشف الحقيقة، والروائي ينظر باحساسه الفني إلى التاريخ على أنه المادة التي يستطيع عبرها تصوير رؤيته للواقع، والتعبير عن تجربة من تجاربه، وهو بذلك لا يكتب التاريخ، بل يقيم معالم له. ويحاول خلقه من جديد على وفق رؤيته، بمعنى آخر "إن المؤرخ يسجل بينما الروائي (يخلق). من هنا يمتاز الفن عن التاريخ، اذ ان الإنسان عن طريق الفن يستطيع أن يحمل التاريخ وجهة نظر، أو فلسفة خاصة من أجل تطوير للحظة الآنية بدلاً من ان يكون أداة تسجيلية في يد التاريخ."[1] وطبقاً لهذا التباين بين عمل المؤرخ وعمل الأديب، يمكن ملاحظة ثلاثة معان للتاريخ:

1- "التاريخ بوصفه واقعاً ومساراً وصيرورة موضوعية، يشمل ما يجري في المجتمع من أحداث وتطورات وصراعات منفصلة عن الذات والنظرة الفردية.
2- التاريخ بوصفه خطاباً ونوعاً معرفياً، يأخذ التاريخ كموضوع علمي وبحثي، ويعطيه وجوداً، ويحوله عبر اجراءات خطابية ومفهومية.
3- التاريخ بوصفه حكاية او قصة او سرداً ادبياً، ما يقصه الأدب ويصوره النص، ويقيمه مادة تشكيل أدبي، تملك بعدها التاريخي، بسبب اندراجها في سياق زمني. ويختلف التاريخ بمادته الحكائية في الأدب عن التاريخ عند المؤرخين. فهؤلاء يعطون صورة موجهة وغائية للاحداث التي يعرضونها. الأدب لا يكتب التاريخ بل ينشيء منه عالماً مكونا من الجذور والشرائح الداخلية والسمات الدالة. وهكذا يكون عمل المؤرخ قائماً على المدلول التاريخي، وعمل الفنان قائماً على الدلالة المستنبطة من هذا المدلول ومن ثم تشكيل بنية أدبية دالة"[2].

---

[1] صورة المرأة في الرواية المعاصرة، د. طه وداي، 186.

[2] (نقد المشروعية: الرواية التاريخية في الجزائر) عمار بلحسن، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد (76-77) حزيران، سنة 1990، 74.

وفقا لذلك تكون الرواية التاريخية عملاً فنياً يتخذ من التاريخ مادة له. ولكنه لا ينقل التاريخ بحرفيته بقدر ما يصور رؤية الفنان للواقع من خلاله، للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو موقف من مواقف الفنان اتجاه مجتمعه. فهو يهدف إلى إعادة تنظيم الحياة من جديد، واستعادة عصر مختلف عن عصره[1]. على وفق رؤية جديدة فيها من التداخل والتواصل الدلالي بين الماضي والحاضر، ووسيلة الرواية التاريخية لبث ذلك الماضي، والكتابة عن عصر مختلف عن عصر الكاتب، هي ان " تضع أحداثها وشخصياتها في سياق تاريخي محدد المعالم، وقد تتضمن شخصيات خيالية وواقعية، وتمتاز غالباً في معظم اشكالها الرصينة بالوصف التفصيلي والمقنع للسلوك والمباني والمؤسسات ومشاهد الواقع التي تختارها، وتهدف عموماً إلى نقل أحساس الاحتمالية التاريخية"[2].

قد ينصرف الذهن من خلال الطرح السابق لمفهوم الرواية التاريخية، على انها عمل سهل، كونها مكونة من مادة جاهزة هي التاريخ، ولا تتطلب سوى ربط الوقائع، أو إعادة صياغتها، مع اضافات هنا وهناك، وادخال بعض الحيل الفنية على العمل للامتاع والتشويق، وأخيراً أضفاء بعض الخيال، ولكن هذا الاغراء الذي تقدمه الرواية التاريخية يجعلها عملاً صعباً للغاية، لان الرواية فن والفن عمل تخييلي، والتاريخ له وجوده المستقر كمادة منتهية، وهذا يحتم على الزوائي ان يقفز فوق هذا الوجود المستقر للتاريخ ليتوصل إلى خلق بنية روائية من التاريخ[3]. ومما يزيد من صعوبة كاتب الرواية التاريخية ايضاً، هي ان المسافة التي يتحرك فيها محدودة، من حيث الزمان والمكان، ومن ثم فان قدرته على التصرف ليست مطلقة، وانما هي خاضعة لقوانين خارجة عنه. ولاجل خلق عمل فني متميز يجب عليه ان

---

[1] ينظر: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، د. عبد الحميد القط، 33.

[2] مدخل لدراسة الرواية، جيريمي هوثورون، ت غازي درويش عطية، 25.

[3] ينظر: الرواية التاريخية، عبد الحميد جوده السحار انموجاً، قتيبة محسن، رسالة ما جستير – كلية الآداب، جامعة الموصل، 1998، 10.

يقول ما لاتذكره سطور المؤرخين، لأن مهمته ليست رصد الحركات الفوقية، بل متابعة التحركات الصغيرة التي تشكل بمجموعها لوحة حية لمرحلة من المراحل، والروائي التاريخي عبر ذلك لا يبحث عن النتائج، وانما تعنيه الهموم اليومية والحالات المرافقة للنتائج، التي طالما أهملها المؤرخون [1]؛ لعنايتهم بتسجيل الاحداث الرئيسة التي تشكل منعطفات في المسيرة الإنسانية دون الالتفات إلى الأنسان وحياته اليومية الذي يمثل غاية الرواية التاريخية وهدفها وهي تسعى جاهدة لتخلق لنفسها خصوصية بين اجناس أدبية عدة تحتوي على عنصري الفن والتاريخ، مما يزيد من صعوبة هذا الشكل الروائي تماهيه مع انواع اخرى من الفنون فهو يعد واحداً من انواع أخرى من الأدب يكون التاريخ موضوعاً له، مثل الرواية الواقعية، والمسرحية التاريخية، والشعر الملحمي، فاذا كان التاريخ يميزها عن الرواية الواقعية، فكيف يميزها عن المسرحية التاريخية، والشعر الملحمي، وكلاهما يستخدم التاريخ؟.

إن التمييز يكمن في خصوصية الماضي الذي تتعامل معه، فالرواية التاريخية تحاول أن تصور عالماً فعلياً مأهولاً تماماً مثل عالم الماضي الذي تمثله. أما الشعر الملحمي والمسرحية التاريخية فيرويان قصصاً وقعت في الماضي التاريخي ايضاً، ولكنهما يقصدان لتكريس نفسيهما ليرويا كيف تتكلم الشخصية في تلك المناسبة وتتصرف ضمن ظرف تاريخي معين. وهما بذلك يركزان على الشخصية التاريخية وانفعالاتها. وبذلك تختلف الرواية التاريخية عنهما كونها تحاول جاهدة ان تكون موضوعية قدر الامكان، عن طريق مخاطبتها وضعاً تاريخياً معيناً بكل تفصيلاته، وغالباً ما تكون تلك التفصيلات داخلية وهي ادق كثيراً مما يستخدمه الشعر الملحمي والمسرحية التاريخية، وهي تتفوق عليهما بالوصف والاستطراد [2].

---

[1] (تساؤلات وملاحظات حول الرواية التاريخية) د. عبد الرحمن منيف، الاقلام العدد (1) تشرين الأول 1974، 3.

[2] ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية العربية، د. خالد سهر، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1989، 12.

إذن طريقة التعامل مع الماضي هي التي تميز بين هذه الانواع وما تمتاز به الرواية التاريخية من خصوصية يرجع إلى أنها تتعامل مع الماضي الذي يربطه الفن بالحاضر وليس الماضي المطلق، فليس من مهمة كاتب الرواية التاريخية نقل الماضي وسرد الاحداث التاريخية كما وقعت من دون تحليل الدوافع[1]، "لان ذلك يلغي الصلة بين القارئ والرواية، ويقيم سداً بين الماضي والحاضر، وهو مالا تبتغيه الرواية التاريخية الجديدة، حيث إن بعث تجربة الماضي يستحضر على نحو ثابت حياة الحاضر، لان الحياة التاريخية لا تفهم إلا من خلال الحياة الراهنة"[2]؛ لذلك يجب على "التاريخ حين يصبح مادة للرواية، أي رواية تاريخية، ان يصير بعثاً كاملاً للماضي يوثق علاقتنا به، ويربط بين الماضي والحاضر على وفق رؤية فنية شاملة، فيها من الفن روعة الخيال، ومن التاريخ صدق الحقيقة"[3]. وبهذا النوع من المعالجة الفنية للتاريخ والرؤية القائمة على المزاوجة بين الماضي والحاضر، كتب رواد الرواية التاريخية اعمالهم، ولم يعمدوا إلى سرد الحوادث التاريخية كما وقعت "فمن الخطأ الاعتقاد بأن تولستوي، مثلا، رسم الحروب النابوليونية بالتفصيل. إن مايفعله هو أنه، بين الحين والآخر، يأخذ حدثا من الحرب له اهمية ومغزى خاص للتطور الإنساني لشخوصه الرئيسين. وتكمن عبقرية تولستوي، بوصفه روائياً تاريخياً، في قدرته على اختيار هذه الاحداث وتصويرها بحيث يكتسب كل مزاج الجيش الروسي... وحين يحاول معالجة مشكلات الحرب السياسية والاستراتيجية الشاملة، ومثال ذلك في وصفه نابليون، فهو يستسلم لدفقات تاريخية فلسفية، وهو يفعل هذا ليس لأنه يسيء فهم نابليون تاريخياً، بل لاسباب أدبية أيضاً"[4] وهذه الاسباب هي التي تعطي للروائي الحق بان يختار الزاوية التي

---

[1] ينظر: الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ت. د. صالح جواد الكاظم، 46.

[2] البناء الفني في الرواية التاريخية، 11.

[3] صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 185.

[4] الرواية التاريخية، جورج لوكاش، 48.

يستطيع عن طريقها الاطلال على الماضي وتصوير حياته واناسه. بشرط ان يراعي ما يرسمه له الفن والمنطق والواقع وما يتركه التاريخ من زوايا تحتمل التأويل والتفسير والاجتهاد. هذه النقطة تقودنا إلى التساؤل الآتي: إلى أي مدى يمكن للكاتب أن يتصرف بحقائق التاريخ؟. ولعل الاجابة المقنعة تأتي على لسان د. طه وادي اذ يقول: "يحسم القضية الاطار الذي يلتزمه الكاتب، فإذا كان يكتب فناً فإن له من حرية الأختيار والتصوير ما يمكنه من إعادة خلق الوقائع التاريخية؛ لتعبر عن وجهة نظر خاصة للكاتب فيما يكتب. إن أمانة تسجيل التاريخ مهمة المؤرخ، أما الاديب فغير ملزم إلا بالصدق الفني"[1]؛ لان التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير ضرباً آخر من ضروب المعرفة الإنسانية، له أصوله وطبيعته الخاصة. وهذه السمة تترك للروائي التاريخي حرية التعبير، حتى يستطيع بخياله أن ينقلنا إلى الجو الحضاري، الذي تدور حوله الرواية، كما ان عليه ان يبحث عن تبرير كاف لسلوك الشخصيات التاريخية التي يتناولها، بل أكثر من هذا عليه ان يكمل الحلقات المفقودة في حياة العصر أو الشخصية حين يتصدى للحديث عنها[2]. لذلك يقرر (ألفريد دي فيني) حرية الروائي التاريخي." حتى ليذهب إلى اقرار حقه في تغير حوادث التاريخ، وترتيبها وتأويلها؛ لأن الحقائق التاريخية وحدها لا ترضى العقل، ولكن الفن يتدخل في هذه الحقائق فيغيرها ويؤولها ويعيرها جمالاً مثالياً، وتصير حقيقة فنية بعد أن كانت حقيقة تاريخية"[3].

أما محاسبة الروائي على وفق حقائق التاريخ، فمطلب صعب ولو أراد النقاد والمؤرخون تتبع السقطات التاريخية التي تضمنتها الآثار الأدبية لوجدوا منها الكثير، فمسرحيات شكسبير التاريخية، وروايات سكوت، وهيجو، والفريد دي فيني،

---

[1] مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، د. طه وادي، 66.

[2] ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 186.

[3] الرومانتيكية، 168.

مثلاً، لاتعتمد في قيمتها على الصدق التاريخي، بل على الصدق الفني[1]، الذي يعد المقياس الوحيد للكشف عن القيمة الفنية لهذه الاعمال، بدليل ان هذه الاعمال لو حكمت من جهة التزامها بالحقائق التاريخية لما نالت من النجاح شيئاً يذكر. ولذلك طالما أتهم سكوت بانه مشوه للتاريخ من وجهة نظر تاريخية صرف، أما من الناحية الفنية، فقد عد ولتر سكوت رائداً في مجال الرواية التاريخية[2]؛ لان ما كتبه سكوت ليس سرداً لحوادث التاريخ، بل وصفاً للتجربة الإنسانية وعاداتها واخلاقها في ضمن حقبة تاريخية معينة، فهذا الجانب الخالد الذي لا يتأثر بالسقطات التاريخية، أو بتغير الزمان والمكان، هذا ما فطن إليه بلزاك عندما اشار إلى ان الموهبة الحقيقية انما تتجلى في أسرار القلب الانساني الذي يهمل المؤرخون نبضاته[3].

"ولا ضير – وفق ما سبق – أن ننظر إلى الرواية التاريخية بوصفها عملاً أدبياً بحتا لا يختلف عن الأعمال الروائية التي استلهمت موضوعاتها من الأحداث الحاضرة. اذ ان المطلب المشترك هو البحث عن الإنسان وتحليل موقعه الاجتماعي، من خلال الوعي بأن مهمة الرواية هي تحليل المجتمع ونقده"[4]. وربما تكون الرواية التاريخية خير من يحقق هذا المطلب لأنها لا تهتم برصد الحركات الفوقية بل متابعة التحركات الصغيرة التي تشكل بمجموعها لوحة حية لمرحلة من المراحل، أو لشعب من الشعوب في تلك المرحلة[5].

---

(1) ينظر: محمد فريد ابو حديد، كاتب الرواية، د. منصور إبراهيم الحازمي، 41. ينظر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، د. عبد المحسن طه بدر، 91 ومابعدها. ينظر: الرومانتيكية، 61 ومابعدها.

(2) ينظر: موجز تاريخ الأدب الانكليزي، ايفور ايفانز، ت شوقي السكري، 199.

ينظر: الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، 218.

(3) ينظر: الرواية التاريخية، جورج لوكاش، 46.

(4) الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، 10.

(5) ينظر: تساؤلات وملاحظات حول الرواية التاريخية، 3.

نشأة الرواية التاريخية العالمية:

نشأت الرواية التاريخية في مطلع القرن التاسع عشر، وذلك زمن انهيار نابليون تقريبا. وبلا شك فان هناك روايات تاريخية ظهرت ابان القرن السابع عشر والثامن عشر، كما ان هناك روايات ظهرت ايام الاغريق وكذلك في الصين والهند منذ زمن بعيد، إلا ان هذه القصص لم تتمتع بمفهوم الرواية التاريخية الذي حدده علم الأدب الحديث[1] إلا بظهور الحركة الرومانتيكية، وبسبب من المشاعر الجديدة التي حملها رواد هذه الحركة عن الماضي[2] والذي كان يمثل بالنسبة لهم " مجالاً للتغني بالوطنية إلى جانب عرض القضايا الاجتماعية. وكان للقصص التاريخي تأثير عميق في دراسة التاريخ دراسة جديدة. فكان جنسا ادبيا ذا طابع ذاتي في عهد الرومانتيكين"[3]. وعلى الرغم من هذا الارتباط بين نشأة الرواية التاريخية وظهور الحركة الرومانتيكية، " لم تكن الرواية التاريخية ظاهرة رومانتيكية خالصة، لانها جزء من تراث أوسع هو التراث الروائي، فهي استمرار مباشر لرواية القرن الثامن عشر الواقعية الاجتماعية"[4]. التي اسهمت في بلورة هذا الجنس الروائي بجانب عوامل عدة، أدت فيما بعد إلى ولادة الرواية التاريخية الفنية على يد والتر سكوت (1771-1832) الذي يعد رائد الرواية التاريخية بظهور روايته الأولى (ويفرلي) (Waverly) عام 1814، التي اعقبها بعدد آخر من الروايات التاريخية، مستوعبا فيها التاريخ الاسكتلندي خاصة، والانكليزي والاوربي عامة[5]. وقد تأثرت بأدب

---

[1] ينظر: الرواية التاريخية، جورج لوكاش، 11،

ينظر: (القصة التاريخية في الادب العالمي). د. عدنان رشيد،مجلة الاقلام، العدد(5) سنة 1973، 41.

[2] ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وارستن وارين، ت محي الدين صبحي، 304.

[3] الرومانتيكية، 168. وينظر: (مشكلة الاقلية في الرواية التاريخية اللبنانية) د. منصور الحازمي، مجلة الدرة العدد (2) السنة (2) 1976، 29.

[4] الرواية التاريخية، جورج لوكاش، 46.

[5] ينظر: الادب المقارن، محمد غنيمي هلال، 218. ينظر: موجز تاريخ الأدب الانكليزي، 199. ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، 160. ينظر: القصة التاريخية في الأدب العالمي، 41.

سكوت اسماء معروفة في عالم الأدب، أولهم كاتب الرواية التاريخية الفرنسي الكسندر دوماس وبلزاك الذي يعترف بفضل سكوت في مجال الرواية التاريخية اذ استطاع " رفع الرواية إلى مصاف القيمة الفلسفية للتاريخ"[1]، ومن ثم تأثر به ادباء آخرون، امثال الفريد دي فيني، وماريميه وفيكتور هيجو وستاندال، وفي أيطاليا ما نزوني وفي المانيا رنكيه، وفي روسيا تولستوي، وغيرهم كثير حتى ليمتد تأثيره إلى الرواية التاريخية العربية ممثلة بجرجي زيدان في بدايتها[2]. ويبدو ان مظاهر هذا التأثر الذي حققه سكوت يكمن في نجاحه في توظيف التاريخ توظيفاً فنيا، فهو يهدف في رواياته التاريخية إلى تقريب الماضي إلينا، ويسمح لنا بان نعيش وجوده الفعلي. مع علاقة محسوسة تربط الماضي بالحاضر. ولا يقوم "باعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الايقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الاحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى ان يفكروا أو يشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي"[3]. وبمنهج سكوت هذا في الكتابة التاريخية فقد "سن لمن بعده اصولاً ظلت هي المتبعة دون تغير كبير في مختلف الاداب الاوربية، فكان يختار ابطاله من الماضي البعيد، وخاصة من ابطال العصور الوسطى، ويجعل للشخصيات التاريخية المكان الثاني في قصصه، لئلا يتقيد بحقائق التاريخ[4]". اذ يرى بوصفه فناناً ليس من مهمته نقل تلك الحقائق نقلاً حرفيا، بل عليه ان يتجه إلى التاريخ اتجاها شعريا حيا وليس علمياً تعليمياً". فالتاريخ عنده لوحة كبيرة زاخرة بالسحر والألوان والاضواء، فهمه أن يبعث في القارئ ادراكاً شعريا للحقيقة التاريخية أكثر من تقديم صورة دقيقة لها" [5]. والتاريخ عنده يموج بالحركة، يمتزج فيه الماضي

---

[1] تاريخ الرواية الحديثة، البيريس، ت جورج سالم، 43.

[2] ينظر: الأدب المقارن، 246. ينظر: فن القصة، 160.

[3] الرواية التاريخية، جورج لوكاش، 46.

[4] المصدر نفسه، 55.

[5] البناء الفني في الرواية التاريخية العربية، 20.

والحاضر والمستقبل، ففي الماضي تكمن صورة الحاضر والمستقبل اللذان يولدان من رحم الماضي. وعلى الرغم من النجاح الذي حققه سكوت في مجال الرواية التاريخية فأن هذا لا يمنع من ان هناك انتقادات وجهت إليه من وجهة نظر نقدية حديثة. حيث يقول (فورستر) بان "اسلوبه ثقيل الظل، كما أنه لا يستطيع ان يضطلع بالبناء، وقصصه خالية من التجرد الفني والعاطفة"[1]. ويعزو شهرته إلى عاملين: "الأول: إن الجيل القديم كان شبابه يحب ان تقرأ له رواياته بصوت عال، فهو مرتبط بذكرى عاطفية سعيدة خاصة برحلاته أو اقامته في اسكتلندا. الثاني: ان سكوت كان يستطيع ان يحكي حكاية، فقد كانت لديه قدرة غريزية على ان يجعل القارئ في حالة تشوق وهو يتلاعب بحب استطلاعه"[2]. ويواصل (ادوين موير) سلسلة النقد الموجهة لروايات سكوت، فهو يرى "ان ابطال سكوت جامدون غير حقيقيين، والحدث عنده يكاد يكون دائماً ذا اصل مصطنع، فإنه لا ينبع من عواطف البطل، لان البطل عنده بوجه عام، لا عواطف له. كما ان الحدث ليس نتيجة حتمية لميوله، لان هذا ايضاً يكاد يكون لا وجود له لديه"[3].

ان هذه الاراء يمكن النظر إليها على أنها ضعف في الاداة الفنية لروايات سكوت، وللرواية التاريخية على نحو عام. من وجهة نظر نقدية حديثة، بعد ان قطعت الرواية شوطا بعيداً في تطورها الفني. كما يمكن النظر إليها على انها جوانب من طبيعة الرواية التاريخية وخصوصيتها، وفقاً للهدف الذي تكتب من أجله الرواية التاريخية. ومع هذا فإن النقد الموجه لسكوت لا يقلل من شأنه، فهو رائد الرواية التاريخية بلا منازع، وقد أثر على نحو واضح على من جاء من بعده، ورسم ملامح ادبية، في مجال الرواية التاريخية، تابعه فيها كل من كتب في هذا

---

[1] اركان القصة، ت كمال عياد، 39.

[2] المصدر نفسه، 40.

[3] بناء الرواية، ت، ابراهيم الصيرفي، 30.

الفن، فقد تابعه تلميذه الشهير دوماس باتجاهه نحو التاريخ. بالطريقة نفسها التي اتبعها سكوت، وتابع استاذه حتى في عدم الالتزام بالحقائق التاريخية.

وقد استطاعت الرواية التاريخية – بعد ذلك – ان تتحرر من أسر هذين الرائدين شيئاً فشيئاً، عبر محاولتها تجاوز الحدود التي رسمها لها سكوت وتلميذه المخلص دوماس، مما أدى إلى ظهور نماذج جديدة تباينت اتجاهاتها تبعا للمرحلة التي مرت بها، وان لم تكن هذه المحاولات قد تحررت تحرراً تاماً من تأثير الرواد. وقد قسم د. محمد يوسف نجم اطوار الرواية التاريخية ومراحلها تقسيماً ثلاثياً اقرب إلى الاستقرار:

1- "طور الاحياء التاريخي، أي تفسير التاريخ من الخارج، من خلال الحملات والمخاطرات، والمبارزات والاسلحة والملابس والمشاهد الطبيعية الفذة من بحيرات وجزر وجبال، وخير ما يمثل هذه القصص،قصص سكوت وتلميذه دوماس.
2- طور التفسير العقلي: ويمثله ليتون وايبرس، وهو تقديم الحقيقة في اطار عقلي قصصي، ولا يعد هذا الاتجاه عملاً فنيا لخلوه من بنية ادبية روائية.
3- طور التفسير الإنساني العاطفي، أي تفسير التاريخ من الداخل، من خلال العواطف الإنسانية الخالدة. واستمرارها عبر العصور، وخير من مثل هذا الطور تكري"[1].

نشأة الرواية التاريخية العربية وعوامل تطورها:

واذا كانت هذه الاتجاهات والاطوار تصدق على الرواية التاريخية العالمية، فانها قد اثرت في مجملها على نشأة الرواية التاريخية العربية وتطورها. فقد شهد الأدب العربي الحديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين اقبالاً واضحا على القصص التاريخي ومهد لذلك مؤلفو المسرحيات

---

[1] فن القصة، 61 ومابعدها.

التاريخية ومترجموها "وكان لمشاركة مارون النقاش وخليل اليازجي، وسليم النقاش، وابي خليل القباني في التأليف، ولجهود أديب اسحق ونجيب الحداد وغيرهما في ترجمة المسرحيات التاريخية اثر كبير في بعث حركة القصص التاريخي، والتي واكبت حركة المسرح فمروان النقاش الف مسرحية عن هارون الرشيد، وخليل اليازجي الف مسرحية (المروءه والوفاء) مستمداً حوادثها من التاريخ الإسلامي"[1]. وغيرها كثير اذ شهدت هذه الحقبة المبكرة في تاريخ الادب العربي الحديث انفتاحاً تاماً على القصص العالمي، وكان للقصة التاريخية النصيب الأوفر من الاعمال المترجمة والمؤلفة، مما يجعل حركة الترجمة التي واكبت عصر النهضة في الأدب واحدة من الاسباب التي اسهمت في نشأة الرواية التاريخية، يضاف إليها اسباب أخرى منها ان الرواية في تلك المدة المبكرة نسبيا كانت تحتاج إلى " مبرر لوجودها إلى (فتوى) تسمح لها بأن تطبع وتقتنى من دون حرج، وأن تقرأ على أنها أدب رفيع،في زمان كان لا يزال يرفض القصة في هيكل الأدب"[2]. ويعدها ضرباً من اللهو والتسلية، وهي لا تصل في مكانتها إلى مكانة الشعر واهدافه. وكان خير ما يحقق للرواية عموماً هذا التواجد الرسمي في هيكل الآدب، الرواية التاريخية التي تستمد مبررات تواجدها بما تنطوي عليه من هدف ومغزى تعليمي في سرد أحداث التاريخ العربي والاسلامي، وهي بعد ذلك استمرار للقصص الشعبي الذي عكف على التاريخ في سرد أحداثه ورسم شخصياته، مثل قصص سيف بن ذي يزن، وعنتره بن شداد... وغيرها من القصص التاريخية التي شغفت الجماهير حبا، وتعلق بها الذوق الشعبي أمداً طويلاً. لذا كان الجو مناسباً ومهيئاً لاستقبال الرواية التي تتخذ من لتاريخ موضوعاً لها. في حين انكر آخرون الصلة التي تربط نشأة الرواية التاريخية بالقصص الشعبي

---

[1] القصة في الأدب العربي الحديث، د. محمد يوسف نجم، 151 ومابعدها.

[2] محاضرات عن القصة في سوريا، شاكر مصطفى، 401.

واثرها فيه[1]. وردوا هذه النشأة إلى اسباب أخرى منها ما يتعلق بالاهتمام بالاثار والنقوش والحفريات التي كانت قد بدأتها البعثات الاثرية الأوربية، وكان لمثل هذه الاكتشافات الاثر في نشأة نوع من الروايات ذات موضوعات تاريخية منها رواية الكاتب الالماني (يبرس) 1876 التي دارت حوادثها حومل صراع بين الفراعنة والكهنة. ومن ثم فقد اجتذب موضوع كليوبترا كتاباً مسرحيين انكليز مثل شكسبير وبرناد شو[2].

ويعزو بعض الباحثين هذا الاهتمام بالتاريخ الى سهولة المادة التاريخية في رواية أو مسرحية؛ لان التاريخ يقدم مادة جاهزة من حيث الشخصيات والاحداث[3]، في وقت لم يكن "المؤلف العربي الناشيء في هذا الفن قادراً على خلق الموضوعات، وبناء الشخصيات، وايجاد العقد"[4]. فضلاً عن ذلك فان مؤلف هذه الروايات كان خاضعاً للذوق الشعبي، الذي كان يسيطر سيطرة تامة على جميع ما يترجم أو يؤلف من قصص أو فن مسرحي. ونستطيع ان نرى تحكم الذوق الشعبي في القصة في نواح ثلاث: ناحية الموضوع، وناحية البناء، وناحية اللغة والاسلوب. "أما الأثر الذي تركه الذوق الشعبي على القصة من ناحية الموضوع فيبدو واضحا في اتجاه الغالبية العظمى من الكتاب والمترجمين إلى الماضي بدلاً من الحاضر، واهتمامهم بتصوير البيئات القديمة المليئة بالاسرار والمغامرات، بدلاً من اتجاههم إلى تصوير مجتمعهم والكشف عن جوانبها المتعددة واكتناه أسرار

---

(1) ينظر: القصة في الادب العربي الحديث، 73. فقد انكر د. محمد يوسف نجم الصلة التي تقوم بين نشأة الرواية التاريخية واثر القصة الشعبية فيها، ورد اسباب نشأتها إلى حركة الترجمة واثر القصة التاريخية العالمية.

(2) ينظر: دراسات في القصة العربية الحديثة، محمد زغلول سلام،262.

(3) ينظر: سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية، حسام الخطيب، 11.

(4) (الرواية التاريخية، عمل التاريخ، وعمل الأدب) د. ضياء خضير، (افاق عربية، العدد (6) السنة 1989، 92.

تخلفهم ومعالجة مشكلاتهم معالجة واقعية واعية"[1] ويميل كثير من دارسي الادب الشعبي وعلم النفس، إلى تعليل هذه الظاهرة – الميل للتاريخ – تعليلاً مقبولاً، فهم يؤيدون النظرة التي تقول: " بان الجماهير انما ترتبط عاطفياً وذهنياً بالماضي اكثر من ارتباطها بالحاضر، لان الماضي يمثل في اذهانهم العصر الذهبي لرفاغة العيش والحضارة، كما يجسد البطولات الوطنية والمثل العليا للجماعة. فلا غرابة اذا راينا أن اهم ما يميز الحكاية الشعبية في (ألف ليلة وليلة) هو بعدها في المكان الجغرافي وفي الزمان، وكثيراً ما يتردد فيها عبارة (كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان"[2]. ولقد استجاب الكتاب العرب في هذه المرحلة للذوق الشعبي فجل ما نقلوه عن الأدب الغربي كان ترجمات مشوهه لراسين وكورني وشكسبير وأمثالهم من الكلاسيكيين في مجال المسرحية، وولتر سكوت ودوماس في مجال الرواية التاريخية، ومعظم هذه الاعمال كان يدور حول التاريخ، لاحساس هؤلاء المترجمين والادباء بحاجة الذوق الشعبي لمثل هذه القصص، واستحسانهم اياها. واية ذلك ان جرجي زيدان حاول منذ مدة مبكرة – قبل ان يكتب سلسلة رواياته التاريخية – ان يكتب رواية اجتماعية هي رواية (جهاد المحبين)، لكنه اعترف بفشل هذه المحاولة، وعدل عنها إلى الروايات التاريخية بعد ان لمس اقبال الجماهير على هذا النوع من القصص وعزوفه عن اللون الاجتماعي[3].

يبدو ان هذه الاسباب تضافرت جميعها أو بعضها من اجل ولادة الرواية التاريخية في منتصف القرن التاسع عشر أو بعده بقليل، والتي يعود الفضل اليها في أنها مهدت لولادة الرواية الاجتماعية فيما بعد[4]. بحكم السبق الزمني للرواية

---

[1] محمد فريد ابو حديد، كاتب الرواية، 23.

[2] الف ليلة وليلة، سهير القلماوي، 258. وينظر حول أثر الذوق الشعبي: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، ابراهيم السعافين، 71.

[3] ينظر: مقدمة رواية جهاد المحبين، جرجي زيدان، 4. ذكر جرجي زيدان في مقدمة هذه الرواية انه اشل في كتابة الرواية الاجتماعية.

[4] ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 192. ينظر: الرومانتيكية، 168.

التاريخية الذي يرجع الى طبيعتها " اذ ان الجو الأدبي لم يكن بعد من الأهبة الفنية، بحيث يقدم بأطمئنان على ميدان الرواية، انها تحتاج الى الخيال وأخبار التاريخ توفر عليها كدح الخيال، وتحتاج إلى الاداء الفني وتسلسل التاريخ يغني"[1]. فضلا عن ذلك فان هذا السبق يرجع ايضاً إلى ان الرواية التاريخية دخلت إلى حقل الأدب من الباب التعليمي وواكبت بذلك البداية الحقيقية لنهضة الأدب، هذه البداية التي تقوم على أساس من النظرة التعليمية الأصلاحية والتي احتفى بها رواد الأدب الحديث، أمثال رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك و جرجي زيدان "وهؤلاء الرواد الاوائل لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون إلى قرائهم رواية وانما كان هدفهم تعليم القراء وتثقيفهم. وكان هدفهم هذا يتفق وظروف مجتمعهم في تلك الحقبة"[2] فقام رفاعة الطهطاوي سنة 1849 بترجمة كتاب (فينلون) المعروف بـ(تليماك) وأسماه (مواقع الافلاك في وقائع تيلماك) وطغى الهدف التعليمي في هذا الكتاب على العنصر الفني، وقد ساهم مع رفاعة الطهطاوي في ميدان الرواية التعليمية علي مبارك بروايته (علم الدين) ومن ثم جاء جرجي زيدان بسلسلة رواياته التاريخية والتي تقوم على أساس من النظرة التعليمية ايضاً، اذ أراد مؤلفها تعليم التاريخ في ثوب القصة ليكون القراء اكثر ميلا وتقبلاً لقراءة التاريخ حسب رأيه[3].

وقد سبق محاولة زيدان هذه محاولات متواضعة في كتابة القصة التاريخية أهمها محاولة سليم البستاني في قصة (زنوبيا) 1871م وقصة بدور 1872م ومن ثم أختتمها بقصة (الهيام في فتوح الشام) 1874م، ورافق محاولات البستاني هذه محاولة فردية لجميل نخله بعنوان (حضارة الإسلام في بلاد الشام)[4]. والمتتبع لهذه الاعمال يجد أنها "جعلت التاريخ مسرحاً لاحداثها، وظهرت غايتها في التسلية

---

[1] محاضرات عن القصة في سوريا، 451.

[2] تطور الرواية العربية في مصر، 51.

[3] ينظر: مقدمة رواية الحجاج بن يوسف الثقفي، جرجي زيدان، ط3، 5.

[4] ينظر: القصة في الأدب العربي الحديث، 114.

والتشويق، أما الهدف القومي فلم يكن اساسياً، كما لم تكن الدوافع التعليمية تشغل حيزاً من اهتمامهم"[1]. مما يجعل هذه القصص لاتصل إلى ما وصلت إليه روايات جرجي زيدان التي تعد البداية الحقيقية للرواية التاريخية العربية، اذ استطاع جرجي زيدان (1861–1914)، الذي بدأ حياته مؤرخاً، نقل الرواية التاريخية خطوة إلى الأمام من المحاولة الفردية القائمة على التسلية والترفيه إلى الرواية ذات الهدف التعليمي الاصلاحي. ويتضح ذلك من خلال المقدمة التي كتبها جرجي زيدان لرواية الحجاج بن يوسف الثقفي والتي يقول فيها: "وقد رأينا بالاختيار أن نشرح التاريخ على أسلوب الرواية افضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزاده منه، خصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ، حاكما على الرواية، لا هي حاكمة عليه كما فعل بعض كتبة الأفرنج، ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية وأنما جاء بالحقائق التاريخية لألباس الرواية ثوب الحقيقة، فجره ذلك إلى التساهل في سرد الاحداث التاريخية بما يضل القراء، وأما نحن فالعمده في رواياتنا على التاريخ، وانما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها"[2]. وهذه المقدمة الطويلة لجرجي زيدان تكشف عن النزعة التعليمية في رواياته والتي جعلته يقسم الموضوع في كل رواياته إلى قسمين، أحدهما تاريخي مقيد بالشخصيات والاماكن التاريخية الرئيسة، والثاني غرامي خيالي توضع بين العاشقين فيه العقبات حتى يشرف الموضوع على نهايته فتزول تلك العقبات، ويقوم القسم الأول (التاريخي) على حقبة تاريخية قوامها صراع واسع النطاق بين مذهبين دينيين أو بين مذهبين سياسيين[3] وهو بذلك لا يلجأ في اختيار

---

[1] تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 74.

[2] مقدمة رواية الحجاج بن يوسف الثقفي، 5.

[3] ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، د. محمود حامد شوكت، 92. وينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 93. وينظر: اتجاهات الرواية المصرية، شفيع السيد، 21.

موضوع رواياته إلى المراحل المشرقة في التاريخ، فلا نجده " يتعرض لمدة ظهور الإسلام في عهد الرسول ﷺ، ولا لمدة انتشار الإسلام وفتوحاته في عهد خلفائه، وانما يعبر هذه المراحل ليقدم لنا مجموعة من الروايات، تمثل الصراع السياسي في عهد بني امية، وآخر في عهد عثمان ﷺ، وهي عذراء قريش وغادة كربلاء والحجاج بن يوسف، وهو لا يختار من العصر العباسي الأول إلا شخصية ابي مسلم الخراساني، التي تمثل الصراع بين العناصر العربية والفارسية"[1]. ونظرة جرجي زيدان هذه إلى تاريخ العرب عامة وتاريخ الإسلام خاصة ظاهرة لاحظها عدد من الباحثين العرب[2] الذين درسوا رواياته، وذهبوا في تفنيد هذه الظاهرة مذاهب شتى، حتى ذهب أحدهم إلى القول أن نظرته هذه جاءته " من التاثر بكتابات المستشرقين أو بسبب الاختلاف الديني"[3]. فهو كثيرا ما يضع " هالات مثالية حول الأديرة والرهبنة، وكثيرا ما يصور الخلفاء تصوير الوصوليين الذين يضحون في سبيل الملك باقرب الناس إليهم، وأن عيب مثل هذه النظرة لهو تبسيط اسباب ضرورة حربية أو سياسية معقدة البواعث"[4]. وعلل أخرون هذا الأمر تعليلاً فنياً مقبولاً، بان اختياره لمراحل الصراع " كان يساعده ويسهل مهمته في الجانب الروائي لعلمه أنه يقدم له الحوادث المتنوعة والمغامرات ويقدم له الشخصيات الخيرة والشريرة، التي يستغلها في القصة الغرامية"[5]. التي تمثل الشطر الثاني من رواياته، فضلا عن ذلك فان المراحل الحرجة من التاريخ تضمن له جانبي التشوق والاثارة، ليبسط المادة التاريخية امام القراء.

---

[1] تطور الرواية العربية في مصر، 64.

[2] ينظر: فن النثر المتجدد، د.عبدالرزاق حسين، 70. ينظر: الفن القصصي، محمود حامد شوكت، 145. ينظر: اتجاهات الرواية المصرية، 21. ينظر: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 66.

[3] صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 191.

[4] مقومات القصة العربية الحديثة، 92.

[5] تطور الرواية العربية في مصر، 94.

ويبدو ان النزعة التعليمية عند زيدان قد أثرت في البناء الفني لرواياته ايضاً. فهو كثيراً ما يصف ويقتبس على طريقة المؤرخ اكثر من الفنان المبدع. وكان في ذلك متأثراً بالذوق الشعبي وبالصحافة بوصفها وسيلة لنشر الثقافة، ويتضح ذلك جليا عبر رسمه للحدث الروائي الذي يقوم على علاقة غرامية بين بطل خير بصورة مطلقة يحب بطلة خيرة تقوم العقبات والدسائس والمؤامرات بينهما وبين حبهما، وحين ينتهي زيدان من سرد أحداث التاريخ يكون قد انتهى أيضا من هذه العلاقة الغرامية وغالباً ما تنتهي هذه العلاقة الغرامية نهاية سعيدة والتي تعد خاتمة تقليدية للحكاية الشعبية. واذا كانت نزعة جرجي زيدان التعليمية قد أثرت في بناء الحدث الروائي لديه فانها قد أثرت ايضاً في تطور الشخصية، لان اهتمام المؤلف موجهة قبل كل شيء إلى تعليم التاريخ وليس إلى الكشف عن الشخصية وطبيعتها[1]. ومهما يكن من أمر جرجي زيدان ورواياته فله مكانة مهمة في سعيه إلى تثبيت جذور الرواية التاريخية العربية والتي هدف عبرها إلى جمع الحقائق وتقديمها للقراء في عبارة سهلة خالية من التكلف والتزويق اللفظي، لان الجمال لديه ثانوي في الكتابة[2]. وقد نبه كتاب القصة عموماً الى وجود مادة في تاريخ العرب، على الرغم من وجود محاولات فردية سبقته إلا انها لا ترقى إلى ما وصلت إليه روايات زيدان الذي تسجل له الريادة في تثبيت اسس هذا الفن، وتأكيد سمات معينة له، مضى يكررها في كل اعماله، وكل من جاء بعده سواء أطور هذا الفن مثل محمد فريد ابي حديد، أو مضى على منواله مثل ابراهيم رمزي، يدين له بالكثير، بل لقد كان له تأثير على نشأة الرواية الاجتماعية، حيث يذكر محمد حسين

---

[1] ينظر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، 96 ومابعدها.

[2] يقول جرجي زيدان في صدد حديثه عن وظيفة الكتابة والكاتب: "من الكتاب من يصرف همه إلى رشاقة العبارة وتزويقها وتنميقها، ولو أدى ذلك إلى أضطراب المعنى أو غموضه، ومنهم من يوجه اهتمامه إلى الحقائق التي يستطيع جمعها في كتابه بلا تكلف أو تأنق ويحافظ على سلامة المعنى قبل كل شيء، وهذه الخطة التي نبذل جهدنا في الأخذ بها فيما نكتبه.. لأننا نرى الأمة في حاجة إلى الحقائق اكثر من حاجتها إلى الألفاظ. "تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان ج2، 312.

هيكل – صاحب أول رواية فنية متكاملة – أنه كان يجد نفسه مدفوعاً إلى قراءة روايات جرجي زيدان في اثناء الاجازات[1]. كما يؤكد طه حسين أنه في أيام الصبا والشباب بدأ بقراءة القصة التاريخية عنده، يقول: " فلا أكاد اتقدم في قراءتها شيئا حتى أفتتن، واذا هي تشغلني عن دروس الأزهر حتى اتمها، وأذا هي تأخذ على تفكيري وقتاً طويلاً بعد اتمامها"[2].

وكان من الطبيعي أن يغري هذا النجاح الذي حققه زيدان كتابا أخرين واصلوا طريقته في كتابة الرواية التاريخية، فقلده بعضهم تقليداً مباشراً في اتجاهه إلى التاريخ وفي طريقته الفنية، وتأثر به أخرون فاتفقوا معه في غرض الحرص على التعليم والتسلية، واختلفوا معه في اختيار الميدان الذي اتجهوا إليه في تعليمهم وفي الطريقة الفنية التي أستخدموها لايصال هذا التعليم. ومن المحاولات التي عمدت إلى تقليد جرجي زيدان تقليداً مباشراً الرواية التي كتبها القائمقام نسيب بك وسماها (خفايا مصر) سنة 1910م. وقد حاول فرح انطوان بعد ذلك تقليد زيدان أيضاً في رواية (أورشيلم الجديدة) التي يتحدث فيها عن فتح العرب لبيت المقدس في عهد الخليفة عمر بن الخطاب ﷺ. أما المحاولات التي تأثرت بجرجي زيدان في اتجاهه إلى الجمع بين التسلية والتعليم ولكنها حاولت التعرض لمجالات أخرى غير مجال التاريخ، وغيرت بعض التغير في اسلوبه الفني، كان أولها رواية (سعاد) التي كتبها عبد الحليم العسكري، وثاني هذه المحاولات هي رواية (الدمع المدرار في المصائب والمضار). وهي مجهولة المؤلف[3]. وقد تأثر بجرجي زيدان أحمد شوقي (1870–1932) الذي ساهم في مجال الرواية التاريخية بمجموعة من الأعمال النثرية كان اهمها (ورقة الأس) 1905م وهي تتفق مع روايات زيدان في بناء الحدث ورسم الشخصية. وكجزء من تأثير تيار التعليم والتسليه ظهرت

---

[1] ينظر: جرجي زيدان، محمد عبد الغني حسن، 95.

[2] جرجي زيدان، 104.

[3] ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 107 ومابعدها.

محاولات فردية أخرى في ميدان الرواية التاريخية، منها محاولة محمد فريد أبي حديد (ابنة المملوك) 1926، وهي لاتعدو ان تكون محاولة تقليدية لمنهج زيدان في كتابة الرواية التاريخية، ذلك المنهج الذي يجعل العنصر القصصي خادماً للتاريخ، ومن المحاولات الفردية الأخرى محاولة ابراهيم رمزي في روايته التاريخية (باب القمر) 1936، وهي تتبع منهج زيدان سواء من حيث العناية بالتاريخ وحده، أو الاعتماد على المثالية مع المبالغة في مجال البطولة والشجاعة[1]. وفي ظل هذه المرحلة التي تمثل امتداداً لتيار الرواية التاريخية التقليدية برز الروائيان كرم ملحم كرم وأميل حبشي الأشقر اللذان قدما فيضا غزيراً من الروايات، بدأها الأشقر برواية (بلقيس ملكة اليمن) ثم (حسناء الحجاز)، و(الحارث الاكبر الغساني)، و(الحارث ملك الانباط)، و(زينب ملكة تدمر)، و(النعمان الثالث) وغيرهما. وقد التقى اميل حبشي الأشقر مع سلفه جرجي زيدان في حرصه على جعل رواياته مرجعاً تاريخياً بعد تصفية العنصر الغرامي فيها. في حين تأثر كرم ملحم كرم بمنهج زيدان في اختيار موضوعات تمثل ازمنة سيئة تحفل بالاضطرابات والفتن، ويمكننا أن نلمس ذلك في رواية (أم البنين) و(صقر قريش) و(ومعتصماه)[2]. وعلى الرغم من التفاوت الزماني والمكاني في روايات هذه المدة المتأثرة بجرجي زيدان ورواياته، فان ضعف الجانب الفني والموضوعي هو العامل المشترك بين تلك الأعمال، مما افقدها أمكانية خلق رواية فنية ناجحة، وتجاوز مرحلـــة الرواد الذين ظلت الرواية التاريخية – في هذه المرحلة – تدين لهم بالشيء الكثير، وربما ترجع عوامل فشلها في أن تصل إلى المستوى الفني المطلوب إلى أسباب عدة تقع خارج مقدورها منها ما يتصل بالحالة السياسية، حيث أن الوطن العربي كان يرضخ في معظم أجزاءه للاحتلال العسكري، مما أدى الى تعطيل عجلة التعليم كجزء من

---

[1] ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 192 ومابعدها. وينظر: محمد فريد ابو حديد،55. ينظر: مقومات القصة العربية، 121. ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية العربية، 95.

[2] ينظر: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 118 ومابعدها.

سياسة المحتلين الذين تتجه لمقاومة التعليم عموماً والتعليم العالي بصفة خاصة، وذلك لخلق نموذج من القراء لا يتمتع باستقلال الشخصية، والقدرة على التفكير الحر المستقل، وبذلك ساهم القارئ مساهمة غير واعية في تحديد مسار الرواية التاريخية واتجاهها، فاذا كانت الرواية التاريخية التعليمية حاجة ملحة أملتها الظروف عند زيدان، فقد اصبحت في هذه المرحلة ضرباً من التسلية والترفيه على الرغم من محاولة البعض تقديم المعلومات التاريخية على غرار ما فعل زيدان في كتاباته. ولكنها ظلت في عمومها محاولات تقليدية لا ترقى إلى المستوى الفني المطلوب، وتسعى في اكثر نماذجها إلى تلبية حاجة القراء من التسلية والترفيه، والتي كانت الرواية التاريخية باحداثها المشوقة وبماضيها الزاخر بالامجاد والانتصارات تمثل لهم تعويضاً عن واقعهم والامه، وبديلاً لايخوض في الواقع بل يتجاهله[1]. وحاولت الرواية تحقيق حاجة هذه الفئة من القراء وانحسر دورها في التسلية والترفيه مما ابقاها هامشية " وظلت غير معترف بها من كبار المثقفين والادباء، لان المثقفين كانت جهودهم مركزة أما في ميدان النضال السياسي، أو ميدان الاصلاح الاجتماعي"[2]. وكان التفاتهم إلى الشعر بوصفه التراث الأدبي الابرز اكثر من التفاتهم إلى النثر و"لذلك ظل ينظر إلى الرواية على اعتبارها وليداً غير شرعي في المجتمع"[3]. وقد أسهم في تكريس هذه النظرة السلبية للرواية ودورها، الصحافة التي اقدمت على نشر نماذج، كانت غايتها من وراءها هو أجتذاب القراء وتسليتهم وكسب رضا الذوق العام. وبفعل هذه الظروف مجتمعة كان من الطبيعي ان تتراجع الرواية التاريخية التقليدية التي اتخذت من تعليم التاريخ هدفاً لها، وتخلي الميدان لتيار التسلية والترفيه والذي كانت حصيلة الرواية التاريخية منه عدداً من الاعمال لا تكشف عن احساس قومي أو عن رغبة في بعث

---

[1] ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 116 ومابعدها.

[2] المصدر نفسه، 170.

[3] محاضرات عن القصة في سوريا، 73.

أمجاد الماضي، وأنما كانت تهدف إلى تقديم قصة مسلية، ولم تظهر الرواية التاريخية المتأثرة بالاحساس القومي إلا في زمن متأخر، هو زمن الحرب العالمية الثانية، باستثناء محاولة معروف الارناؤوط في كتابة الرواية التاريخية، اذ ابتعد قليلاً عن تيار التسلية والترفيه، ليتخذ له تياراً قوميا وطنيا، عبر توظيف التاريخ توظيفاً رمزياً في رواياته أحساساً منه بالمرحلة الحرجة التي كانت تعيشها الأمة العربية تحت عوامل التمزق وقهر الأستعمار، فكتب عدداً من الروايات التاريخية صور فيها الازمنة المشرقة من تاريخ الأمة العربية وهي تتجاوز المحن التي ألمت بها، مؤكداً ان الأمة التي انتصرت في ماضيها يمكن لها أن تنهض من جديد، لذلك اتخذ من (سيد قريش) 1929 روايته الأولى، التي صور فيها المرحلة التاريخية التي عاشها العرب قبيل مبعث الرسول ﷺ وما شهدته الأمة بمبعثه من توحيد، وما تحقق بعد ذلك من الانتصارات والفتوحات في ظل الدولة الإسلامية الموحدة، مشيراً كذلك إلى اهمية وضرورة الوحدة العربية لمجابهة عدوها الجديد، وهو بهذا التوظيف الجديد للتاريخ يسجل قفزة نوعية، ليس لأنه جعل رواياته تنحى منحاً قومياً، بل لأن رؤيته للتاريخ مختلفة عن رؤية الكتاب التقليديين أمثال جرجي زيدان وكرم ملحم كرم والاشقر، فبينما صور هؤلاء اكثر حقب التاريخ اضطراباً في رواياتهم اتخذ الارناؤوط من انتصارات الأمة وامجادها ميداناً لرواياته (سيد قريش) 1929، و(عمر بن الخطاب) 1930، (فاطمة البتول) 1942، (طارق بن زياد) 1941 بيد ان الارناؤوط اذا كان قد تميز عن سلفه بنظرته القومية للتاريخ. فإن البناء الروائي لديه ظل قريباً مما كتبه زيدان من روايات لا سيما في معالجته للأحداث ووصف الشخصيات واسلوب الحوار[1]. مما يجعل هذه المحاولة لاتعدو ان تكون امتداداً لتيار الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه، على الرغم مما حققته من تقدم في توظيفها للتاريخ وحسن استثمار الموضوع التاريخي، هو انها ظلت في الجانب الفني محتفظة بولائها للرواية التاريخية التقليدية. وبصنيعها هذا

---

[1] ينظر: محاضرات عن القصة في سوريا، 252.

تشهد مرحلة المخاض للرواية الفنية فهي حلقة وصل وبداية في مسيرة الرواية التاريخية الجديدة التي ظهرت على اشدها بعد الحرب العالمية الثانية، بسبب الظروف السياسية السيئة التي عاشها الوطن العربي ردحاً من الزمن تحت وطأة الاستعمار مما ولد شعوراً بانعدام المساواة الاجتماعية والعدالة الاقتصادية نجم عنه ظهور الوعي الجماهيري بالمشكلات المحدقة بهم وتجسد ذلك في الاضرابات وتشكيل الاحزاب الوطنية والشعبية، " ولم تنفصل الرواية بشكل أو بأخر عن تلك الظروف والعوامل المحيطة، فقد اتجهت نحو التاريخ الوطني أو القومي أو الإسلامي، لتستلهم الوجه الحضاري للمجتمع، وفي الوقت نفسه هربت الرواية من ضغط الواقع المفروض لتخلق واقعاً حالماً"[1].

وكان من الطبيعي ان يكون حضور الرواية التاريخية على اشده في هذه المرحلة العصيبة حيث ترتبط الرواية التاريخية بمراحل اليقظة الوطنية والبعث القومي[2]، ولشعور "المثقفين أنه لا متنفس في ذلك الوقت إلا من خلال اللجوء إلى التراث... والتاريخ خير معين للكاتب في ظروف القهر الاجتماعي والقهر السياسي"[3]. ولم يكن الهدف القومي أو الوطني الباعث الوحيد الذي حمل الكتاب إلى الاتجاه نحو التاريخ بعد الحرب العالمية الثانية، ولكن الدوافع كانت متباينة " فالبعض لجأ إليه حبا في روعة الاحداث التاريخية واستغلالاً لاطار درامي موجود بالفعل. والبعض لجأ اليه كوسيلة لأن يقول فيه رأياً أو أفكاراً .. رأى أنه لا يحس لاسباب متباينة أن يقولها في اطار واقعي أو معاصر"[4]. فهذا نجيب محفوظ في روايته التاريخية الأولى (عبث الاقدار) 1939 حاول أن يحمل روايته معنى رمزياً وأن يجعل منها وسيلة للتعبير عن الشعور بالضياع في مصر الحديثة ابان عهد

---

(1) بانوراما الرواية العربية، سيد حامد النساج، 47.

(2) ينظر: مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، 93.

(3) السحار مفكراً، وأديبا، وسينمائياً، عبد المنعم صبحي، 29 وما بعدها.

(4) المصدر نفسه، 31.

المحتل والحكام المتعاونين معه. ولم يكن نجيب بدعاً بين روائيي هذه المرحلة في محاولته هذه، فعادل كامل في روايته (ملك من شعاع) 1943 يرفع شعار أخناتون إلى مشاعر وأفكار الإنسان المعاصر، والسحار في روايته (احمس بطل الاستقلال) يصور أرادة مصر التي لا تلين من أجل الاستقلال ومقاومة الغزو الاجنبي الذي يهدد أمنها واستقلالها، مما يدل هذا من بعض الوجوه ان الاتجاه إلى التاريخ كان نتاج مرحلة. "وان الكتاب الوطنيين وجدوا فيه ملاذهم ولوناً من ألوان المقاومة السلبية"[1]. على ان لا يعد هذا المضمون الثوري الذي حملته عيبا فيها، وهذا ما يؤكده (بليخانوف) من أنه "لايوجد شيء يطلق عليه عمل فني في حين يخلو من أي مضمون ايديولوجي"[2]. والرواية التاريخية على صعيد المضمون قد اتخذت لها هدفا محدداً، اذ لم يكن هدف الرواية التاريخية التي اعقبت الحرب العالمية الثانية، مجرد الكشف عن المرحلة التاريخية باسلوب تعليمي يرمي إلى تزويد القارئ بقدر من المعلومات، كما لم يكن من همومها التسلية والترفيه، بل أصبحت الكتابة التاريخية، في هذه المدة بحد ذاتها تعني اتخاذ موقف،وليس هذا فحسب بل ان المؤلف كثيراً ما يتخذ من التاريخ وأحداثه رمزاً لمعالجة قضايا المجتمع المعاصرة، ولا يكتفي بمجرد سرده سرداً تاريخيا تعليمياً، وبذلك اصبحت الرواية التاريخية منذ الحرب العالمية الثانية 1939 فنا من الفنون الأدبية " تزاوج فيها الفن والتاريخ بدرجة واضحة، ولم تعد للتاريخ السطوة والسيطرة على الرواية، وإنما صار للخيال الفني والتجربة الإنسانية دور كبير في بناء الرواية. لقد بقى التاريخ كاطار عام، ولكن سلوك البشر في الرواية يبرزه ويعطيه طابعه الإنساني"[3]. وبصنيعها هذا وسمت نفسها بطابع العمل الفني ذا المغزى والهدف المحدد، وأصبح الأديب في مجال الرواية التاريخية يكاد يكون متخصصاً في حقبة من حقب التاريخ، مما أدى

---

[1] بانوراما الرواية العربية، 48.

[2] الأدب بين الميثاق والواقعية، بليخانوف، ت حامد حرب، 101.

[3] صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 20.

بالتالي إلى انقسام الرواية التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية إلى شعبتين أو تيارين، أحدهما تستسلهم التاريخ الفرعوني ويمثلها نجيب محفوظ، وعادل كامل، ومحمد عوض محمد في بواكير انتاجهم. أما الشعبة الثانية فستلهم التاريخ العربي والإسلامي ويمثلها كتاب من أمثال محمد فريد ابي حديد (1893-1967) الذي يكاد يكون متخصصاً في تاريخ العرب قبل الإسلام، وكتب سلسلة من الروايات تخص هذه الحقبة، (زنوبيا 1941، الملك الضليل 1945 والمهلهل سيد ربيعة 1944، وعنتره 1947)، وكتب بعد ذلك روايات اكثر تعقيداً وتركيبا في فنها اذ تجمع إلى موضوعيتها شيئاً من الرمز والفلسفة في تصوير العصر. وحلل بذلك احاسيس اكثر شيوعاً وعمقاً في (جحا في جانبولاذ 1946 والام جحا 1948)، ليتجاوز الاطار القومي الذي عكف عليه معظم روائيي هذه المرحلة وليقدم نموذجاً لصراع الإنسان المستعبد ضد قوى الطغيان، مما جعل التجربة لديه تسمو إلى الاطار الإنساني العام[1]. فهو لا يعمد إلى التسجيل التاريخي بل يعطي للتجربة الانسانية دوراً كبيراً في بناء الرواية. وبذلك استطاع محمد فريد أبو حديد تطوير مضمون الرواية التاريخية كما طور شكلها الفني، وترك لمن بعده مواصلة الابتكار في الموضوع التاريخي، وبالفعل تم هذا على يد كتاب من أمثال علي الجارم، الذي قدم سلسلة من الروايات التاريخية ذات الاطار العربي ممثلة بشخصيات عربية مثل رواية (شاعر ملك) التي تصور فيها قصة المعتمد بن عباد الاندلسي (وسيدة القصور) التي تصور آخر أيام الفاطميين في مصر، و(غادة رشيد 1945)، و(فارس بني حمدان) يقص فيها حياة ابي فراس الحمداني ثم (الشاعر الطموح) عرض فيها حياة الحمداني ايضاً، و(خاتمة المطاف 1947) و(هاتف من الاندلس 1949) التي يحكي فيها حياة الشاعر ابي الوليد بن زيدون وحبه للأميرة ولادة. والجديد الذي يلقانا في روايات الجارم هذه، باستثناء روايتي غادة رشيد وسيدة القصور، انها لاتتحدث عن شخصيات تاريخية، وانما عن شخصيات أدبية، تأخذ حيزاً واسعاً من اهتمام

[1] ينظر: مدخل إلى تاريخ الرواية، 95.

الروائي، وبذلك اسهم في نقل الرواية نقلة جديدة عبر تركيزه على الشخصية وجعل التاريخ الاطار الذي تدور في فلكه الشخصية، بدلا من الاهتمام بالسرد التاريخي. وهذا الاهتمام بالجانب الفني خاصية تمتعت بها روايات هذه المرحلة جميعاً اذ استطاع كاتب أخر هو عبد الحميد جوده السحار ان يجمع بين التيارين العربي والفرعوني في (احمس بطل الاستقلال 1943) و(أميرة قرطبة 1948) و (أبو ذر الغفاري)، وغيرها. واللافت للنظر في هذه الاعمال هو الاهتمام قدر الامكان بالبناء الفني والعناصر الروائية، بدلاً من الاقتصار على المضمون التاريخي ومحاولة تعليمه.

وفق هذه المعطيات جميعاً استطاع كتاب أخرون ان ينقلوا الرواية التاريخية إلى مجال أوسع حيث عبروا بها من الاقليمية او القومية إلى المجال الانساني فقد عالج علي احمد باكثير قضايا انسانية عامة في ثلاث روايات هي (سلامة القس، 1944 واسلاماه، 1945، والثائر الاحمر). وفي هذه الاعمال الثلاثة تخلى الكاتب نسبياً عن معالجة القضايا التي تخص اقليماً او وطناً واحداً مثل الوطن العربي ليعالج قضايا تهم بني البشر كافة في اطار تاريخي. مما يجعل امكانية تصنيفها ضمن: (الرواية التاريخية الانسانية).

وقد واصل تقاليد كل من الجارم وعلى احمد باكثير كاتب بدأ حياته كحياة الجارم، وتأثر بفنه من حيث العناية بالموضوع واختياره وعرضه، وهو محمد سعيد العريان، وقد استطاع هذا الكاتب بفضل ثقافته الواسعة عن طريق تعرفه على الفنون الغربية الحديثة، تهذيب منهج الجارم في الاعتماد على اللغة الشعرية الحافلة بالتشبيهات والمحسنات البلاغية، وتكرس ذلك في تقديمه عدداً من الروايات التاريخية، مثل (قطر الندى 1945)، (وعلى باب زويله 1947)، و(شجرة الدر 1947)، وله بعد ذلك (بنت قسطنطين 1948)[1].

---

[1] ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، 44.

ويبدو ان سلسلة الرواية التاريخية التي اتخذت من التاريخ العربي والاسلامي ميداناً لها لم تنته عند هؤلاء، فقد حاول روائيون عرب الأفادة من كل التجارب السابقة ليقدموا اعمالاً متميزة في مجال الرواية التاريخية من هؤلاء البشير خريف في روايته التاريخية (برق الليل) 1960 ونجيب الكيلاني في روايته (اليوم الموعود) 1961 وغيرهم كثير(*).

أما عن روائيي التيار الفرعوني أو الحضاري، فاهم روائي ظهر في هذا التيار هو نجيب محفوظ برواياته الثلاث، (عبث الاقدار 1939، ورادبيس 1943 وكفاح طيبة 1944)[1]. وحاول في هذه الروايات ان يستعيد مجد بلاده عن طريق تصوير ووصف الأصول الحضارية التي انحدروا منها. ورواياته عموماً يمتزج فيها الفكر الثوري بالشكل الفني الممتاز، وهي تتجاوز مجالها التاريخي لتعيش اللحظة الآنية بجميع مؤثراتها، فالفن عنده " ليس وسيلة من وسائل المعرفة فحسب، بل عمل خلاق، يساعد على فهم الواقع من أجل المساهمة في تطويره واعادة بنائه من جديد، لذلك فان الرواية عند نجيب محفوظ أسلوب نضال وكفاح"[2]. وهذا الفهم الواسع لمهمة الأدب من جهة ولمهمة كاتب الرواية التاريخية من جهة اخرى، فضلاً عن الاهتمام بالجانب الفني، جعل الرواية التاريخية مع نجيب محفوظ ورفاقه تبدأ مرحلة جديدة، يمكن ان يطلق عليها مرحلة الرواية التاريخية الفنية، فهي محددة الهدف من جهة، ومهتمة بالجانب الفني من جهة ثانية، ومن ثم فهي غير منسلخة عن الواقع وملابساته بوصفها عملاً فنياً أدبيا بحتاً لا يختلف عن الأعمال الروائية التي أستلهمت موضوعاتها من الأحداث الحاضرة أو الواقع المعاصر، أذ " أن

(*) لم نذكر الروايات التاريخية جميعها التي صدرت بعد الحرب العالمية الثانية 1939، والتي هي موضوع بحثنا، بل ذكرنا ابرزها ولا سيما تلك التي شكلت انعطافات حقيقية في مسيرة الرواية التاريخية شكلاً ومضموناً، أما ذكر وتفصيل الروايات الأخرى فمتروك للفصول وللبولوغرافيا في نهاية الكتاب، ولا مجال لذكرها هنا جميعاً، لانها من الكثرة بحيث تؤدي إلى التطويل غير المبرر.

(1) ينظر: الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)، عبد المحسن طه بدر، 131 ومابعدها.

(2) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 231.

المطلب المشترك هو البحث عن الانسان وتحليل موقعه الاجتماعي من خلال الوعي بأن مهمة الرواية هي تحليل المجتمع ونقده"[1]. وجارى نجيب محفوظ ضمن هذا التيار، محمد عوض محمد بروايته (سنوحي) 1943 وأختار لها الاطار التاريخي نفسه، وشارك في هذا الاتجاه عادل كامل بروايته (ملك من شعاع) التي أصدرها سنة 1945، وهي تدور حول حياة أخناتون، الذي حاول توحيد الشعب المصري حول اله واحد. وبذلك فهي تخدم الهدف الثوري، وظهرت محاولات فردية اختارت المرحلة التاريخية نفسها، ولكنها متباينة المنهج، تبعاً لوجهة نظر كاتبها، منها رواية (مصر والشام بين دولتين) لجمال الشيال، وفي الاطار ذاته كتب داود سلوم روايته (عهد مضى) 1958 متخذاً من التاريخ البابلي ميدانا لروايته.

وهكذا عبرت الرواية التاريخية عن التيارات الفكرية المختلفة والتي كان يموج بها الواقع، وارتبطت بمرحلة الأزدهار والنهضة الأدبية، وشهدت أواخر الثلاثينيات ثم الأربعينيات من القرن العشرين فيضاً من الاعمال الأدبية لكتاب عرب صوروا فيها التاريخ العربي والاسلامي، تصويراً فنياً جديداً، كما تناولوا فيها الشخصيات التاريخية تناولاً جديداً ينسجم مع ثقافة العصر وروحه، وكانوا اكثر أحساساً بالواقع وفهما له، كان هذا الأحساس عاطفياً رومانسياً في بدايته، فمهد بذلك لظهور الرواية التاريخية من جديد تختلف عن الرواية التاريخية عند جرجي زيدان ومن جاراه، والتي كانت تهدف إلى مجرد تعليم التاريخ، كما تختلف أيضاً عن روايات التسلية والترفيه والتي كانت تستثمر حوادث التاريخ لمجرد تقديم حكاية مسلية، ذلك لان الرواية التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية كانت صادرة عن حماس قومي يهدف إلى بعث أمجاد الماضي وبطولاته، ويستلهم من هذا التاريخ المعاني التي تدفع إلى طريق المستقبل[2].

---

[1] الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، 10.

[2] ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 398.

انكماش الرواية التاريخية:

تحول التاريخ في مجال الادب في السنوات الاخيرة (السبعينيات والثمانينيات) الى المسرح ونشطت المسرحية التاريخية (شعراً ونثراً) ليعبر الكاتب من خلالها عن تجربة انسانية عامة[1] احس انه لا يستطيع ان يقولها في أطار رواية. أما لصعوبة توظيف التاريخ في الرواية، وأما لطبيعة الفن المسرحي الذي بالامكان ان يمثل وبذلك يكومن التاريخ مادة صالحة له، المهم في ذلك كله ان الرواية التاريخية عاشت في المرحلة الاخيرة (غفوة) على الرغم مما وصلت إليه من ازدهار من خلال كثرة الانتاج وجودته بعد الحرب العالمية الثانية، فبدأت الرواية التاريخية تعاني أزمة أختناق وذبول مما دعى أحد الباحثين ان يعلل ذلك بان "الرواية التاريخية ترتبط بمراحل اليقظة الوطنية، والبعث القومي"[2] والشعور بالضياع في ظروف القهر السياسي والاجتماعي، ولعل هذا ما يفسر ازدهار الرواية التاريخية العربية الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، اذ اقترنت ولادتها مع ما شهده الوطن العربي عامة من سيطرة المحتل واستبداده. وعلى وفق هذا التعليل انحسرت الرواية التاريخية العربية بعد عام 1967 وتحديداً في عقد السبعينيات والثمانينيات، لانها فقدت مبررات وجودها ومسوغاته، بعد ان تحرر الوطن العربي نسبيا من الوجود الخارجي وان كان شكلياً ومؤقتاً. وفي ظل حضور هذه الدواعي لكتابة الرواية التاريخية وتوافرها، هل يمكن للرواية التاريخية العربية ان تصحو من سباتها؟ وخصوصاً مع تكرر المسوغات والمبررات نفسها، ولا سيما ان الوطن العربي، يمر الآن، بتحديات كبيرة تفوق تحديات الامس؟

هذا ما يتوقعه الكتاب، استناداً، إلى قراءة دقيقة لمسيرة الرواية التاريخية العربية وبواعث نشأتها وتطورها. بيد ان هذا، الرأي، يصدق على قسم من الروايات التاريخية التي تناولت موضوعات زالت مع زوال المرحلة التي عبرت

---

[1] ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 401.

[2] مدخل إلى تاريخ الرواية، 13 ومابعدها.

عنها، اما القسم الاكبر من هذه الروايات فانهاالتخذت من الموضوعات الانسانية بكل اشكالها ميداناً لها وعرضتها في اطار تاريخي بمعنى انها ضمنت لنفسها البقاء مع بقاء التجربة الانسانية على هذه البسيطة، فضلاً على الاسلوب الادبي الذي كتبت به هذه الاعمال، ونظرة الى رواد هذا الفن في تلك المرحلة يؤكد ما ذهبنا اليه، ولا سيما ان كتابها اصبحوا اعمدة الرواية الواقعية والاجتماعية فيما بعد من امثال نجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار ومحمد فريد ابي حديد وغيرهم.

وتبقى مسألة نزرة الاعمال الأدبية التاريخية وندرتها، في الوقت الحاضر، بحاجة إلى بحث يستقصي جذورها واسبابها، وهذا ما تحاوله الصفحات القادمة من هذا الكتاب. ان شاء الله.



الفصل الأول

الشخصية

الشخصيـــة

الشخصية هي احد العناصر الرئيسة التي يتجسد بها فحوى القصة[1]، وتعـد "ركيزة الروائي الاساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، وهي من المقومات الرئيسة للرواية وبدونها لا وجـود للرواية، لذا نجد بعض الباحثين يعرفون الرواية بقولهم: الروايـة شخصـيـة..."[2] مستندين بذلك إلى كونها أهم عنصر من عناصر الفن القصصي، والمركز الاساسي لكل عمل خاص بفن القول بما في ذلك العمل الروائي[3]، وهـي جـوهر العمـل الروائي والمقياس الذي تقاس عبره قدرة الروائي على انجاز عمل فني مميز يحظى باستحسان القراء[4] وليس هذا فقط وانما صارت عملية بناء شخصيات ناجحة فـي العمل الروائي هي السبب المباشر لاهتمام القراء باية روايـة علـى حـد تعبيـر (اليزابيث بوين)[5]. وعلى وفق هذا التأسيس وبسبب من الاهمية البالغة التي تحتلها الشخصية في الرواية، اصبحت عملية بنائها، بصورة فنية من اصعب المهام وادقها حساسية، ولا سيما، بالنسبة للروائي التاريخي الذي يكتب عن شخصيات بعيدة عن عصره، ومع هذا يجب ان تكون شخصياته متلائمة مع الحقبـة التاريخيـة التـي يتخذها ميداناً لروايته،ومتفقة مع العوامـل التاريخيـة والحضـارية والاجتماعيـة والنفسية لذلك العصر. وهذا شرط ومطلب مهم من مطالـب الروائـي التـاريخي والروائي عموماً، لان بناء شخصية مميزة ومتفردة يعتمد إلى حد بعيد على وضـع الشخصيات في اطار "محدد اجتماعياً وحضارياً وسايكلوجيا"[6]. ولعل هذا ما دعـا

---

[1] ينظر: الوجيز في دراسة القصص، 128.

[2] فنون النثر العربي الحديث، شكري الماضي، 30.

[3] ينظر: نظرية الادب، عدد من الباحثين، ت، د. جميل نصيف التكريتي، 104.

[4] ينظر: الزمن التراجيدي، 2.

[5] ينظر: (الشخصية في صناعة الرواية)، ت عبد الواحد لؤلؤة، الاداب، شباط 1957، 33.

[6] دراسات مدارات نقدية، فاضل ثامر، 345.

(جورج لوكاش) إلى القول: "إن أهمية الشخصية تأتي من تمكن مبدعها من الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية وبين المسائل الموضوعية العامة، ومن قدرته على جعلها تعيش أشد قضايا العصر تجريداً وكأنها قضاياها الفردية المصيرية"[1]. أي في تمثيلها للعام كأنه امر خاص بها، وادغامها ما هو ذاتي بما هو عام موضوعي.

ونتيجة لهذا الدور المميز الذي تشغله الشخصية في السرد الروائي كانت محط عناية الروائيين التقليديين فهي عندهم تحظى باسم ولقب ومكانة اجتماعية مميزة وتفرد لها، غالباً، صفحات كاملة لوصفها وصفاً مستقصياً، كما هو الشأن في روايات بلزاك وفلوبير وغيرهم[2] وكان هذا الوصف معظمه يدور حول الملامح الخارجية للشخصية من دون ان يولي كبير عناية للملامح الداخلية، ومع ظهور رواية (تيار الوعي) وبفضل الاكتشافات الجديدة والبحوث المستقصية في ميدان علم النفس، صار الاهتمام بالشخصية من نوع آخر لا يكتفي بوصف المظاهر الخارجية من منظور الراوي الخارجي، بل يتجه إلى داخل الشخصية، محاولاً وصف نفسيتها واستجلاء مشاعرها وتحليلها، وغالباً، ما يترك للشخصية في هذا اللون من الروايات حرية التعبير عن نفسها من منظورها الذاتي وبضمير الـ (انا) [3]، وبعد التحول الاقتصادي والاجتماعي الذي شهدته اوربا في منتصف القرن العشرين وما صاحبه من تطور صناعي وتكنولوجي كبيرين تغيرت النظرة إلى الانسان والاشياء، فقد وصل الانسان إلى مرحلة إذعان وخضوع للاشياء والمواد وخف اعتماده على القوة البشرية والايدي العاملة، ولعل ذلك كله انعكس بدوره على الادب، حيث ظهر عدد من الروائيين الجدد من امثال (الان روب جرييه ومشيل

---

[1] دراسات في الواقعية، جورج لوكاش، ت جورج طرابيشي، 38.

[2] ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة، ج2، 69. ينظر: بنية النص السردي، حميد الحمداني، 39.

[3] ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت محمود الربيعي، 55.

ينظر: الرواية في الادب الانكليزي الحديث، هنري جيمس واخرون، ت انجيل بطرس سمعان، 173.

بوتور) تجاهلوا الشخصية ودورها في رواياتهم، واطلقوا علـى روايـاتهم اسـم (الرواية الشيئية أو الفينوميولوجية) او (الرواية الجديدة) والشخصية في هذه الرواية تلعب دوراً هامشياً فهي مجهولة الاسم والهوية، وغالباً ما تتحول الـى رمـز[1] أو ضمير[2].

واكب عملية التحول الذي شهدته الشخصية الروائية عـدد مـن الدراسـات النقدية كان اكثرها حداثة وتأخراً تلك الدراسات النقدية التي تنظر إلـى الشخصـية على أنها دليل له وجهان، دال ومدلول، دال من حيث اتخاذها عدة اسماء او صفات تلخص هويتها، ومدلول من حيث الناتج النهائي لمجموع ما يقال عنها عبر جمـل متفرقة في النص أو عبر تصريحاتها هي في القول والسلوك[3]، ووفقاً لهذا الـرأي تتباين مصادر تحديد هوية الشخصية على محور القارئ حيث تعتمد على مصـادر أخبارية ثلاثة، ما يخبرنا به الراوي، وما تخبرنا به الشخصيات نفسها، وأخيراً مـا يستنتجه القارئ من اخبار عن طريق سلوك الشخصيات[4]. وتتفاوت هذه المصادر ايضاً في طريقة عرضها ورسمها للشخصية مابين وصـف داخلـي يهـتم بحالـة الشخصية الداخلية ونفسيتها ويحاول استبطان ما تنطوي عليه من افكار، ووصـف خارجي يركز جل اهتمامه على اظهار الاشياء المادية ووصفها وصـفاً خارجيـاً باسلوب تقريري. والرواية التاريخية العربية التقليدية اقرب إلـى هـذا الاسـلوب الوصفي، فهي لا تهتم كثيراً بوصف نفسـية الشخصـية وتحليلهـا؛ [5] لعنايتهـا

---

[1] ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، 55. ينظر: نحو رواية جديدة، 73.
ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة، ج2، 65.

[2] ينظر: قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو ت، صباح الجهيم، 95.

[3] ينظر: بنية النص السردي، 51.

[4] ينظر: البناء الفني لرواية شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف، خالدة خليل، 109 رسالة ماجستير جامعة الموصل، كلية الآداب، 1998.

[5] ينظر: محاضرات عن القصة في لبنان، شاكر مصطفى، 18. ينظر: بانوراما الرواية العربية،94، ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية العربية، 175.

الواضحة بالاحداث التاريخية التي ندبت نفسها لتعليمها، مما ادى هذا الموقف التعليمي من جهة " إلى ضعف الشخصية في هذا النوع من الروايات حتى اصبحت مجرد أداة لتقديم الاحداث المتراكمة التي يريد المؤلف تقديمها للقراء"[1]. ومن جهة ثانية، اثر هذا الموقف التعليمي في رسم الشخصيات وبنائها فهي تتجه نحو العموميات والوصف الخارجي الذي لا يعبر عن مشاعر الشخصية وانفعالاتها بازاء الاحداث الروائية، فجرجي زيدان، مثلاً، "لايجد لديه متسعاً من الوقت ليحلل نفسيات ابطاله ويتعمقها، وحين يحاول التحليل يلجأ في احيان كثيرة إلى التحول بالقضية من تحليل لشخصية معينة إلى قضية عامة تنطبق على جماعة كبيرة من الناس"[2]. والشخصية في هذا الحال تقدم اوصافها دفعة واحدة لايراعي المؤلف في تقديمها مقتضيات البناء السردي، وهو، غالباً " ما يفرض عليها مواقفه فرضاً، فالشخصية تتحدث بلسان المؤلف حديثاً مباشراً تعبر عن افكاره ومواقفه الاخلاقية والتربوية والاصلاحية، فلا تقنعك بانها تحيا حياتها الخاصة"[3]. واشرت النزعة التعليمية للرواية التاريخية الكلاسيكية ايضاً، على الحوار، الذي يعد اقرب تقنية يمكن عبرها ان نتعرف على الشخصية، حيث نجد الحوار اولاً وقبل كل شيء موجه الى تعليم التاريخ، وليس إلى الكشف عن طبيعة الشخصية، فهي لا تعبر بالحوار عن نفسها وانما تنقل عن طريقه المعلومات التاريخية، وحين تختلف طبيعة الحوار فأن هذا الاختلاف ينبع من طبيعة المرجع التأريخي[4]. ومع تخلي الرواية التاريخية عن الهدف التعليمي واتجاهها اتجاهاً فنيا – بعد الحرب العالمية الثانية – تزامن ذلك كله مع ظهور عدد من الكتاب من ذوي الثقافة الواسعة واتساع نطاق

---

(1) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، 161 ومابعدها.

(2) تطور الرواية العربية في مصر، 103. ينظر: الرواية التاريخية في الادب العربي، 3 ومابعدها. ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 55.

(3) تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 122.

(4) ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 130. ينظر: مشكلة الاقلية في الرواية التاريخية، 29. ينظر: تساؤلات وملاحظات حول الرواية التأريخية، 5.

الترجمة والتأليف، فبفضل هذه العوامل جميعاً، اتجهت الرواية التاريخية العربيـــة الجديدة اتجاهاً فنياً يخدم الهدف الفني فيها فصرنا نلمس فيها اهتمامـــاً بالشخصـــية ووصفها والمكان وانماطه والزمن وتحولاته بالقدر الذي نشعر فيه باهتمام الروائي بالحدث التاريخي. ومن يتأمل روايات هذه المرحلة يلاحظ أنها عنيت بالشخصـــية عناية اكبر من روايات المرحلة السابقة، " فالاحداث في هـــذه الروايـــات ليســـت العنصر الرئيس، كما ان استجابة الشخصيات ليست شيئاً عرضياً فهناك قدراً مـــن التفاعل بين الشخصية والاحداث، وان ظهر هذا التفاعل في بعض الروايات غيـــر قادر على احداث التلاحم المطلوب"[1]. وفضلاً عن ذلك فـــأن الروايـــة التاريخيـــة الجديدة اهتمت، ولو اهتماماً بسيطاً، بوصف الشخصية ونفسيتها وحاولـــت ربطهـــا بالاحداث الروائية والعناصر السردية الأخرى؛ لأن الاحداث لاتظهر قيمتها " إلا اذا كان معها ناسها فهي بهم تاريخ وهم بها، فاذا تجردت الحادثة من محدثها، فما هي بشيء، وليس فيها عظة ولا معتبرة"[2]. ومثلما اهتمت الرواية التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية بالشخصية فانها أهتمت ايضاً باساليب تقـــديمها وبنائهـــا وتنوعـــت طرائق تقديم الروائيين لشخصياتهم. ويمكننا تلمس ذلك كله من خلال تقسيم دراستنا للشخصية في الرواية التاريخية العربية إلى محورين نعتقد بانهما كفيلان باعطائنـــا تصوراً عن بنية الشخصية في الرواية التاريخية العربية بعد عام 1939.

اولاً – أساليب بناء الشخصية وتقديمهـــــــا.

ثانياً– الشخصية وعلاقتها بالعناصر السردية.

---

[1] تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 75.

[2] (العصر والبيئة والتاريخ) محمد سعيد العريان، 27، الثقافة، العدد، 23، 1941.

ينظر: الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث، 125.

اولاً: أساليب بناء الشخصية وتقديمها

الشخصية في العمل الروائي عبارة عن لبنات من العبارات التي تصور ابعاد الشخصية وتنقل وجهة نظر المؤلف على لسانها[1]، وهي تبنى شأنها شأن العناصر السردية الاخرى من جمل لغوية مترابطة، تترشح عنها مجموعة أوصاف تمثل ملامحها وافعالها وافكارها، وتكتسب خصوصيتها عبر تلك الأوصاف التي تنمو وتتطور شيئاً فشيئاً[2]، من هنا يتبين ان الشخصية في الرواية التاريخية تغاير مدلول الشخصية التاريخية الحقيقية أو الشخصية التي تسعى في الحياة، "لأن الروائي دون المؤرخ معني بكشف دواخل حياة شخصياته ومعرفتها معرفة تصل إلى حد إدراك اسرارها"[3] فهي الوسيلة الوحيدة التي تميز فنه القصصي وتجعله متفرداً وصعبا في الوقت نفسه، فهو أي الروائي التاريخي لا يكتفي بما تقدمه كتب التاريخ من اوصاف موجزة ومختزلة لشخصياته، قد لا تتفق مع احداثه ومكونات البناء الأخرى، فبناء الشخصية في الرواية التاريخية، اذن، "لا يقتصر على حشد مجموعة من الصفات النفسية والسلوكية والجسدية بلا فائدة، لإن امتدادها إلى داخل شرائح اجتماعية وتسليطها الضوء على حياتها من خلال النموذج، ينبغي ان يعطي فائدة دلالية، وان يكون لكل لمحة تظهر في الشخصية قيمة" [4]، "تكشف عن اصالة الروائي وموقفه من هذه الشخصية ووعيه باحداث العصر السياسية والاجتماعية، وبتعبير مكثف بمدى وعيه بايقاع العصر ونبضه أو ما ندعوه بالوعي التاريخي"[5]. فعمل الروائي التاريخي يختلف عن كاتب الرواية المعاصرة الذي تكفيه المعايشة لزمانه ومجتمعه ومخالطته للناس مجرباً وملاحظا في رسم شخصياته، اما كاتب

---

(1) ينظر:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، 39.

(2) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب، 55 وينظر: المتخيل السردي، عبد الله ابراهيم، 71.

(3) اركان القصة، 39.

(4) تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف، محمد الخزاعي، 23، رسالة ماجستير، جامعة بغداد – كلية التربية ابن رشد، 1998.

(5) الرواية التاريخية، 41.

الرواية التاريخية فلا يتمتع بهذا الامتياز وعليه " الغــوص فـــي بطــون الكتــب والمراجع ليستخرج منها ما يعينه على تصور الشخصية التي عاشت فـــي عصـــر يختلف عن عصره"[1]. ويجلو مايعتري نفسيتها وان لا يكتفي بالوصف الخـــارجي لها فقط، كما اكد ذلك (الان) حين قال: " إن لكل كائن بشـــري جـــانبين يناســـبان التاريخ والقصص، فكل ما نلاحظه في رجل – اعني اعماله – يقع داخـــل حـــدود التاريخ، اما عن الجانب الخيالي أو الرومانتيكي فيشمل الانفعالات المجردة، اعنـــي الاحلام، والافراح، والاعترافات بينه وبين نفسه، وهي التي يمنعه ادبه وخجله من البوح بها، والتعبير عن هذا الجانب هو احد الاعمال الرئيسة للرواية"[2]. ولهذا فقد اخذ كتاب الرواية على عاتقهم مهمة تقديم شخصيات ناجحة لا تقصر على عمليـــة ذكر الملامح الخارجية الظاهرة، وانما تتعداها الى كل ما يصدر عن الشخصية من حركة ونظرة وصوت، ووصف للعلاقات الاجتماعيـــة وتحديـــد للابعـــاد النفســـية والفكرية، لإن " تصوير الملامح الفكرية له اهمية كبرى من جهة نظـــر التكـــوين الفني"[3]. لسبب أساس هو ان الملامح الفكرية تكشف الحالة الذهنيـــة للشخصـــية، وتبين ردود افعالها ودوافعها[4]، لذلك فإن بناء شخصيات ناجحة يتطلـــب الالمـــام بالبعد الفكري أو الايديولوجي للشخصية فضلاً عـــن الاهتمـــام بالابعـــاد الماديـــة والاجتماعية والنفسية للشخصية[5]، وتقديمها بالتدرج وعلى دفعات وفقـــا للمنطـــق الذي تفرضه احداث الرواية وجوها العام. ويجب على الروائي مراعاة ذلك كله عد بناء شخصياته وتقديمها، لان رسم شخصية مقنعة هو اساس بناء الروايـــة وســـبب مباشر من اسباب نجاحها.

---

[1] محمد فريد ابو حديد، كاتب الرواية، 71.

[2] اركان القصة، 58.

[3] منهج الواقعية في الابداع الادبي، صلاح فضل، 168.

[4] ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، 108، ينظر: السردية العربية، عبد الله ابراهيم، 95. ينظر: المتخيل السردي، 105.

[5] ينظر: رسم الشخصية في روايات حنا مينا، فريال كامل سماحه، 32 ومابعدها.

كيف استطاع الروائي التاريخي، اذن، تقديم شخصياته وبناءها؟ بعد الصعوبات والمهام التي ذكرنا، وكيف ربط الروائي التاريخي في هذه المرحلة، الشخصية بالحدث وعناصر السرد الأخرى؟ وكيف استطاع ان يرسم من خلال الكلمات شخصياته؟ وما الاساليب التي اتبعها في بناء شخصياته وتقديمها؟ وما مفهوم كل اسلوب؟ وما تقنياته؟(*).

تبين عبر دراسة الروايات موضوع الكتاب، ان اساليب بناء الشخصية فيها لاتخرج عن احد اسلوبين:

أ- الاسلوب الاخباري (التفسيري)

ب- الاسلوب الدرامي (التمثيلي)(**)

أ- الاسلوب الأخباري (التفسيري):

هو الاسلوب الذي يقوم به (السارد) المؤلف بتقديم الشخصية الروائية عن طريق وصف احوالها، وعواطفها، وافكارها بحيث يحدد ملامحها الخارجية والداخلية ويعقب على بعض تصرفاتها ويفسر البعض الأخر من وجهة نظره (هو)

(*) سنسلط الضوء في هذا المبحث على أدوات الروائي التاريخي التي استعملها في بناء شخصياته ثم نقوم بفحص هذه الاساليب بغض النظر عن كون تلك الشخصيات تاريخية (واقعية) او متخيلة (فنية) فمهمتنا هنا تكمن في تلمس طرائق الروائي التاريخي في بناء الشخصية الروائية، وعلى وفق هذا التأسيس قسمنا اساليب بناء الشخصية الى قسمين كبيرين هما: الاسلوب الاخباري والدرامي. ولم تقتصر هذه الدراسة، على عرض الاساليب فقط بل اهتمت بدراسة علاقة الحدث وعناصر السرد الاخرى بالشخصية.

(**) تباينت مصطلحات النقاد التي تناولت هذين الاسلوبين، واختلفوا في تحديد مفهومها، فمنهم من سمى الاسلوب الاول (التقديم السردي) في مقابل المشهد الحركة وسماه آخرون (التشخيصات السكونية) أو مصطلح (التشخيص) الجاهز في مقابل الاسلوب الثاني (التشخيصات الدينامية) ويطلق احد الباحثين على الطريقة الاولى اسم طريقة (الاخبار Telling) ويسمي الطريقة الثانية الكشف أو العرض (showing) في حين يميل احمد امين الى تسمية الاول بالطريقة التحليلية والثاني بالطريقة التمثيلية.
ينظر: دراسات في الواقعية، انجيل بطرس سمعان، 109. وينظر: نظرية الرواية، رينيه ويليك، 229، وينظر: النقد التطبيقي والتحليلي،عبد الله عدنان، 68. وينظر: النقد الادبي، احمد امين، 138.

من دون ان يترك للشخصية فرصة تقديم نفسها. لذلك فان هذا الاسلوب يتم بطريقة الاخبار عن الشخصية لا عرضها[1] فتصبح افعال الشخصيات وفقا لهذا الاسلوب تطبيقاً للوصف الذي أطلق على الشخصية من قبل الراوي أو شخصية اخرى في الرواية[2]. وللروائيين الذين يلجأون إلى هذا الاسلوب طريقتان في بناء الشخصية وتقديمها، الاولى ان يقوم السارد (المؤلف) من وجهة نظر راو خارجي بتقديم الشخصية وما يتصل بها من افعال واوصاف مستخدماً ضمير الغائب. أما الطريقة الثانية فيتم فيها تقديم الشخصية من قبل شخصية أخرى مشاركة في القص، فيسهم حديثها في كشف صفات الشخصية المقدمة وتفسير اقوالها وافعالها، واضاءة ابعادها، كما قد يتبين موقف هذه الشخصيات منها[3]. وفي هذه الطريقة يتماهى صوت الراوي (السارد) مع صوت الشخصية عندما يفوض لاحدى شخصياته القيام بمهمة السرد ولكنه يظل ماثلاً بكثرة تعليقاته ومعلوماته واحكامه التي يطلقها على ألسنة شخصياته التي يوكل إليها مهمة التقديم والسرد.

يعد الاسلوب الاخباري الاوسع انتشاراً، والاكثر استعمالاً في بناء الشخصية وتقديمها في الرواية التاريخية العربية بسبب موضوعيته وحياديته في اثناء تقديم ابعاد الشخصية المادية والنفسية والاجتماعية وسماحه للمؤلف بعرض شخصياته بيسر وفق نظام محدد. ولا يخلو هذا الاسلوب على الرغم من هذه المزايا من بعض السلبيات منها ان المؤلف يفرض الشخصية باقوالها وافعالها فرضاً على القارئ ويحرمه من متعة الاكتشاف المتدرج ويصبح القارئ اسير الوصف الذي يقدمه الراوي[4]. فلا يقيم علاقة وجدانية مع الشخصية. وتظل مسألة نجاح هذا الاسلوب وعدمه في بناء الشخصية وتقديمها مرهونة بقدرة الروائي في استعمال الطريقة

---

[1] ينظر: رسم الشخصية في روايات حنا منيا، 50. ينظر: الرؤية والاداة (نجيب محفوظ) 140.

[2] ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 72.

[3] ينظر: فن القصة، 98.

[4] ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 173.

الملائمة لعرض شخصياته وامتلاكه لادواته الفنية التي تعينه في هذا الجانب، من هنا فقد تباين الروائيون التاريخيون في اساليبهم ما بين مقتصد مقصر ومجتهد بارع، كما يتضح من خلال وقوفنا بالتحليل على بعض النماذج الروائية التاريخية المنتخبة(*) لهذه المرحلة: (زنوبيا 1941: محمد فريد ابو حديد، رادوبيس 1943: نجيب محفوظ، سيدة القصور 1944: علي الجارم، واسلاماه، 1945: علي احمد باكثير، الوعد الحق 1949، طه حسين، هاتف من الاندلس 1949: علي الجارم، اليوم الموعود 1961: نجيب الكيلاني، برق الليل 1961 البشير خريف).

وابرز الروايات التي قدمت شخصياتها باسلوب أخباري رواية زنوبيا 1941 (محمد فريد ابو حديد) حيث تكفلت عشرون وحدة وصفية فيها لبناء الشخصية الرئيسة زنوبيا وتقديمها باسلوب اخباري عشر من هذه الوحدات اهتمت ببناء الملامح الخارجية لزنوبيا، والاخرى ركزت اهتمامها على البعد النفسي والفكري لها، ليعطي بذلك الراوي تصوراً تاماً عن الشخصية، ومن امثلة الوصف المادي الخارجي هذا المقطع الذي يقدم فيه السارد الشخصيتين الرئيستين (زنوبيا وزوجها أذينه) في مستهل الرواية، وهما عائدان من رحلة صيد بدا فيه تركيز الراوي على البعد المادي للشخصيتين، حيث وصف ملابسهما والموكب والجواهر فضلا عن ملامحهما الجسدية، وقد استطاع هذا الوصف ان يخدم البناء الفني العام للرواية التاريخية حيث اشعرنا بالجو التاريخي (وروح العصر) عن طريق غير مباشر ومن دون أن يعمد الروائي إلى ذكر ذلك على نحو تقريري، فضلاً عن ذلك فان هذا اللون من الوصف ادى وظيفة تفسيرية، فوصف الملامح الجسدية قدم لنا تصوراً عن نفسية الشخصيتين وارهص بمجريات الاحداث (فسحابة القلق) التي بدت على وجه زنوبيا، في المقطع التالي، لها ما يبررها في الاحداث القابلة وهي بمثابة اللازمة التي تصاحب الشخصية على طول احداث الرواية. (والرأس

(*) اخترنا ابرز النماذج الروائية واكثرها شهرة بوصفها ممثلة لهذا الاسلوب، اما الروايات التاريخية الاخرى فانها تقترب في بنائها للشخصية ووصفها من هذه المميزات العامة التي تم رصدها.

المرفوع لأذنيه) يكشف عن طبيعة نفسيته وما يملأها من كبـر وزهـو وخـيلاء سيكون لها شأنها في تغير مسار الاحداث، فضلاً عما توحي به (الجواهر والحرير والخدم) من مظاهر البذخ والترف على هذين الاميرين، كما يتضح في هذا المقطع التفصيلي الذي يقدم باسلوب اخباري ومن قبل راو خارجي: " أقبـل إذينـة فـي وسطهم على فرسه الادهم الذي لم يكن في بلاد العرب مثله في سرعة جريـه، ولا في جمال منظره وكان يسير على عادته، عالي الرأس، اسمر اللون في حمرة تشبه لون الخمر، وكانت عيناه السوداوان تلمعان وهو يتلفت باسماً بين حين وحين إلـى الشعب المزدحم، يهتز إذ يسمع هتافه ودعاءه واعجابه، وكان رأسه معصوباً بمنديل من الحرير الاحمر، ويمناه مقبوضة الى صدره بجمالة من الكتان الابـيض وقـد امسك بعنان فرسه بيسراه، وبدت على معصميه الجواهر تتلألأ في ضوء الشمس، من سوار ذهبي عريض يبدو من كم ردائه الارجواني... وسارت زنوبيا الى جانبه على فرس ابيض، تلبس حلة من الحرير الابيض، وعلى رأسها تاج صـغير مـن الذهب المحلى بالجوهر، ويبدو في مقدمته رأس الافعى التي عتاد ملوك مصـر أن يجعلوها في تيجانهم... وكان شعرها الاسود الفاحم يتدلى لامعاً من تحـت التـاج كأنما هو حاشية من الحرير الدمشقي، فكان الناظر اليها كأنه ينظر إلى تمثال بـديع الصنع للإلهة ايزيس في معبد الشمس. وكان وجهها الدقيق الاسمر يطفـح بشـراً وزهواً، لولا سحابة من القلق تمر به كلما نظرت الى ناحية زوجها البطـل ثـم لا تلبث ان تزول تحت ابتسامة عذبة إذا سمعت هتاف الشعب المزدحم علـى جـانبي الطريق"[1]. وبالاسلوب الاخباري نفسه الذي لجأ اليه الراوي فـي بنـاء الملامـح الخارجية لشخصياته قدم المحتوى النفسي لشخصية زنوبيـا عـن طريـق عشـر وحدات[2]. وربما يعود سبب تركيز السارد على البعد النفسي إلى طبيعة الشخصية نفسها فهي تعاني صراعاً فكرياً ظهر من كثرة مناقشاتها مع معلم الفلسفة (لونجين)

---

[1] زنوبيا، محمد فريد أبو حديد، 8 ومابعدها. ينظر: الرواية، 34، 44، 60.

[2] ينظر: زنوبيا، 25، 75، 95، 97، 123، 84.

في قضايا أظهرتها في حالة شك وتأمل دائمين كما في المقطع الذي يبني فيه السارد البعد النفسي لزنوبيا وموقفها من الحب الذي لاتتنه به إلى حـــل ويقــين، يخبرنـــا الراوي عن موقف زنوبيا بازاء هذه القضية: " ... فما الحب إلا حادث من حوادث الطبيعة التي تتكرر كل يوم الآف المرات في عوالم الحيوان والحشرات بغيـر ان يأبه لها احد، أليس هذا الخداع من حمق الانسان، اذ يغر نفسه بتلك الصور التـــي يخيلها اليه الوهم.، كانت زنوبيا كلما خلت الى نفسها تكرر هذه المعـــاني، تجـــادل فيها نفسها حينا ثم تعود مذعنة لها يائسة حزينة..."[1].

وفي موضع أخر من الرواية يعود الراوي ليجلو لنا بعداً أخـــر مـــن ابعـــاد شخصية زنوبيا وعلى شكل مونولوج داخلي يقدمه الراوي: "ومـــا هـــي الحقيقـــة؟ أهناك حقيقة في هذا العالم الاجوف، ان الانسان كلما ظن أنه قبض بيده على شيء فيه وعرف كنهه فتح يده فإذا به يقبض على الريح"[2].

يبدو ان عناية الرواية التاريخية بعد عام 1939 بالبعـــد النفســـي والفكـــري للشخصيات تعد أهم المؤشرات الايجابية التي ميزتها عن الرواية التاريخية التقليدية التي عولت كثيراً على وصف الشخصيات وصفاً خارجياً تقريرياً من دون ربطهـــا بالاحداث الروائية[3] فلم يكتف الراوي في رواية (زنوبيا) مثلاً، بابراز البعد النفسي للشخصية الرئيسة بل أخذ على عاتقه مهمة استجلاء مشاعر الشخصيات الثانويـــة، فهو يكشف عما يعتري نفس (لميس) من احساسات أثر الحوار الذي دار بينها وبين سيدتها فيما يخص الدين[4]. وبالاسلوب الاخباري نفسه الـــذي قـــدم فيـــه الـــراوي المحتوى النفسي لشخصية (لميس) بنى البعد الخارجي المادي لها وعلـــى طريقـــة الروائيين التقليديين عرض لنا كل ما يتصل بالشخصية من مـــاض واســـم ولقـــب

---

(1) زنوبيا، 120 ومابعدها.

(2) زنوبيا، 119.

(3) ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، 90، ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 173.

(4) ينظر: زنوبيا 20.

ونسب دفعة واحدة: " كانت لميس فتاة بيضاء طويلة واسعة العينين سوداء الحاجبين، وضاحة الجبين، يبدو على وجهها خفر ينم عن وداعة. وكان شعرها الطويل مسدلاً وراء ظهرها في غدائر كثيفة لامعة قد زينته بقطع من الذهب في رباط من كتان مصر الرقيق... أتى بها أذينة صبية من أنطاكية بعد مقتل ابيها وكان له صديقاً. كان أبوها عربيا مسيحيا يخدم في جيش قيصر الروم أميراً على كتيبة عربية ... وكانت امها ماتت منذ ولدتها، فحملها معه الى تدمر.."[1]. وبمثل هذه الطريقة التي تهتم بالبعدين الخارجي والداخلي على السواء قدمت شخصيات ثانوية أخرى من قبل الراوي (السارد) وباسلوب اخباري، مثال ذلك شخصية (احسان بن عدي)[2](ومعن)[3] و(لونجين)[4]. أما بقية الشخصيات في رواية زنوبيا فظلت حظوظ تقديمها مرهونة بالدور الذي تشغله في الاحداث الروائية، فالشخصيات البعيدة عن مركز الصراع مثل (الخدم والجنود والحرس، وبعض الامراء والوزراء والشخصيات التاريخية والمتخيلة الاخرى) بنيت باشارات لفظية عابرة لاتنم عن اهتمام بها في حين دار تركيز الراوي على الشخصيات التي أسندت إليها ادوار مهمة، فشخصية زنوبيا تستحوذ على أغلب الوحدات الوصفية ثم تليها الشخصيات الثانوية وهكذا.

وقد استثمر ابو حديد بنية الشخصية خير استثمار من أجل خدمة الهدف الفني لروايته هذه عندما عرض علينا الأحداث التاريخية عبر وعي الشخصية وتفاعلها معها، فهو يقدم الحقيقة التاريخية والحدث التاريخي من خلال وصف الملامح الداخلية للشخصية، فهو مثلاً لا يصف معارك الجيش التدمري بقيادة اذينة وصفاً مباشراً، بل يصف وقع هذه الاحداث على شخصية زنوبيا وتفاعلها معها، ويعد هذا

---

(1) زنوبيا، 22.

(2) ينظر: زنوبيا، 23.

(3) ينظر: زنوبيا، 60.

(4) ينظر: زنوبيا، 89.

نهجاً فنياً متطوراً في عرض الاحداث التاريخية يشهد بحسن استغلال الروائي التاريخي، في هذه المرحلة، لبنية الشخصية وامتلاكه لادواته الفنية، كما في هذا المقطع الذي يظهر عبر وعي زنوبيا وباسلوب اخباري: " لم تحس الملكة في اول غيبة زوجها هذه المرة مثل احساسها الأول أيام فارقها في ذهابه لحرب سابور، كانت عندما فارقها من قبل تعاني وحشة قلب لم يتعود من قبل الفراق، وكان قلبها مليئاً بما يفيض به عاطفة المرأة المحبة..."[1]. تقوم الشخصية بوظيفة مهمة اذن في هذه الرواية فهي تكشف عن مسار الحدث وتوجهه، أما في الروايات المكتظة بالاحداث، فغالباً، ما تكون الشخصية امراً غير مقصود لذاته وهي في خدمة الحدث الذي يتحكم بحركتها وحضورها في الرواية، وهذه القضية البديهية، تنسحب على نحو كبير على حضور الشخصية في رواية (رادوبيس 1943: نجيب محفوظ) فثمة شخصيات جاهزة في هذه الرواية، تظهر هنا وهناك باسمائها من دون اية اوصاف تعطيها خصوصية أو هوية تميزها عن غيرها، وما يذكر منها ويطفو على السطح هو افعالها والاحداث التي تقوم بها، أما ما يتعلق ببناء الابعاد المادية والنفسية والايديولوجية للشخصية فيظل مغيبا في ظل حضور واسع للحدث، الذي يمثل صراعاً بين الكهنة وفرعون بسبب قرار الاخير بضم اراضي الكهنة إلى بلاط الملك، وقد اسهم بناء الرواية على هذا النحو في كثرة الشخصيات الجاهزة والثانوية التي يتم تقديمها على شكل أشارات عابرة غير واضحة المعالم والملامح مثل شخصية (طاهو) و(سونخاتب) (نيتوقريس) (خنوم حتب) (بنامون، الساحرة، الجنود، الخدم، العبيد، وغيرهم.) وكان من الطبيعي في رواية تتزاحم فيها الاحداث ان يتولى الراوي الخارجي مهمة السرد،، فقدمت هذه الشخصيات جميعاً من قبل الراوي الخارجي وباسلوب اخباري تقريري يقوم على ذكر الشخصيات والاحداث المتصلة عبر التركيز على حركتها وتفاعلها مع الحدث لا على ملامحها وأوصافها لانشغال الكاتب بالحدث وسرده، كما في هذين النصين من رواية رادوبيس " صدع

---

[1] زنوبيا، 123. ينظر: زنوبيا: 138، 141، 158.

طاهر بأمر مولاه، فأدى التحية وذهب يعلو وجهه الارتباك والخوف، وظل الرجلان واقفين ممتقعي الوجه حتى خرج سوفخاتب عن صمته، فقال بتوسل:

- اضرع إليك يامولاي ان تعدل عن الذهاب الى المعبد اليوم"[1].

" ووجدا نفسيهما منفردين مرة أخرى فوقف كل منهما بازاء صاحبه، طاهو بجسمه الطويل وصدره العريض وعضلاته الفولاذية، وسوفخاتب بجسمه الدقيق النحيل وعينيه الصافيتين العميقتين وابتسامته الجميلة العظيمة"[2].

واذا كان هذا اللون من التقديم الموجز أمراً مألوفاً لكون هذه الشخصيات هي شخصيات ثانوية فأن هذا يصح على الشخصية الرئيسة فيها مثل شخصية (فرعون) و(رادوبيس) اللذان يقدمان تقديماً سطحياً يركز فيه الراوي، وباسلوب أخباري ايضاً، على الملامح المادية الخارجية من دون الاهتمام بالابعاد الاخرى للشخصية، على الرغم من أن هاتين الشخصيتين من الشخصيات التي يتردد ذكرهما كثيراً في احداث الرواية، اذ تتكفل نحو، سبع وحدات وصفية بمهمة تقديم الشخصيتين، منها ذلك المشهد الذي يخبرنا فيه الراوي عن شخصية (فرعون) عبر ذكر اوصافها الخارجية وهي اوصاف تبدو منفصلة عن الحقبة التاريخية التي تنتمي اليها الشخصية، ولم تستطع ان تعطي للشخصية خصوصية تميزها، بوصفها شخصية تاريخية مشهورة، فهي اوصاف عامة تصح على أي ملك أو قائد وفي كل زمان ومكان، وبذلك فان الصورة الصوفية التي قدمت بها شخصية (فرعون) بدت قاصرة عن اداء دورها في تجسيد ما نطلق عليه بـ (الوهم التاريخي)[*] ففرعون هذا يضع

---

[1] رادوبيس، نجيب محفوظ، 501.

[2] رادوبيس، 388. وينظر: 398، 391، 401.

[*] الوهم التاريخي: ونعني به ان يعطي الروائي التاريخي انطباعاً أو تصوراً عن الحقبة التاريخية التي يتخذها ميداناً لاحداثه من خلال وصفه للشخصيات الروائية، فنعرف صورة العصر وقضاياه واحواله عبر شخصياته بملابسها واوصافها المادية الخارجية ومن طريقة كلامها ومأكلها ومشربها وبل من افكارها وسلوكها، وهذه الطريقة احد الضرورات التي تجنب الروائي التدخل المباشر في سرد الاحداث التاريخية.

على رأسه التاج، الذي وضعه كل من جلس على عرش مصر الفرعونية، وهو من ثم مهيب الطلعة منتصب القامة وهي صفات عامة خليقة بكل قائد في أي عصر وزمان: " وقف فرعون في عجلته منتصب القامة، مهيب الطلعة، كأنه تمثال من الجرانيت لا يميل يمنة ولا يسره ويصوب بصره إلى الافق البعيد غير ملتفت إلى الخلق جميعاً، ولا إلى هتافهم الصاعد من اعماق القلب. وكان يضع على رأسه تاج مصر المزدوج، ويقبض بيده على السوط الملكي، وبالاخرى على العصا المعقوفة، وقد ارتدى فوق لباسه الملكي كساء من جلد النمر احتفالاً بالعيد الديني"[1]. ولن نجد تحديدا أكبر لهذه الصفات الجسدية والمعنوية التي قدمت بها شخصية (فرعون) فهو يصفه في موضع آخر بانه: " شاب جميل لا نظير له في طوله الفارع وحسنه الباهر"[2]. ولا شك في كون هذه الصفات صفات عامة لها ما يناظرها في معظم رجال العالم، وبالتالي هي لا تعطينا خصوصية تاريخية لهذه الشخصية.

أما شخصية (رادوبيس) فان الراوي يخبرنا بكل تصرفاتها وذكرياتها وتاريخها، فضلاً عن تقديم ملامحها الجسدية التي يمعن الراوي في وصفها؛ لأن ثقل هذه الشخصية ووزنها يتمثل في جمالها الأخاذ وانوثتها الآسرة، التي جعلت رجلاً مثل (فرعون) يتعلق بها. لذلك نجد المؤلف يركز على البعد الجسدي لكي يبلغ برادوبيس القمة في الجمال، مما أوقعه في التقرير به والمباشرة، في بعض الاحيان، فهو، مثلاً، يخلع على هذه الشخصية سمات تقليدية عامة (شعر اسود طويل، ووجه مستدير، وخدود وردية، وعينين دعجاوين... الخ) وبدت صورتها بهذه الصفات تجميعاً لعدد من الصفات الايجابية لنساء العالم كلهن، فصورتها تنتمي الى فتاة في القرن الحادي والعشرين مثلما تنتمي إلى فتاة عاشت في صعيد مصر قبل الاف السنين ومن ثم فهي تمثل قمة مطلقة في الجمال على غرار الشخصيات الخيرة في روايات جرجي زيدان، وما يروع في تقديم الشخصية على هذا النحو،

---

[1] رادوبيس، 375.

[2] رادوبيس، 398.

ان الشخصيات عندما تصبح قيمة مطلقة تصبح شخصيات مسطحة بلا عمق، وتفقد في الواقع كل خصوبة النفس الانسانية وتنوعها، وتصبح نمطاً متكرراً، ويزيد من تسطحها وتقليديتها وعموميتها أن المؤلف يسيطر عليها سيطرة كاملة، يسيطر على أفعالها واقوالها فهي لا تنطق إلا باسمه، ولا تحس إلا بما يمليه عليها، وخاصة ان الراوي يخبرنا عنها ولا يتركها تتحدث عن نفسها[1]. كما في هذا المقطع الذي يظهر فيه المؤلف وباسلوب أخباري البعد الجسدي لشخصية رادربيس: " وكان ما يرى منها نصفها الاعلى. فاستطاع المجددون ان يشاهدوا شعرها الأسود الحالك السواد ينتظم على رأسها الصغير في اسلاك من الحرير اللامع، ويهبط على كتفيها في هالة من الليل كأنه تاج إلهي، ينبلج في وسطه وجه مشرق مستدير عانقت فيه أشعة الشمس خدين كالورد اليانع وفما رقيقا مفتراً كأنه زهرة من الياسمين في خاتم من القرنفل، وعينين دعجاوين صافيتين ناعستين تلوح فيهما نظرة يعرفها الحب"[2].

أما (رواية سيدة القصور 1944: على الجارم) فتتبع اسلوباً أخر في تقديم شخصياتها حينما تتخذ من الحوار، وهو يشكل مساحة كبيرة من حجم السرد، اداة رئيسة في عرض الاحداث وبناء الشخصيات، فاغلب شخصيات هذه الرواية تتكشف لنا ملامحها عبر أخبار الشخصيات الاخرى وحواراتها من دون ان يتدخل السارد (الخارجي) تدخلاً مباشراً في عملية تقديم الشخصية وعرضها، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الطريقة تنتمي الى الاسلوب الاخباري؛ لان الشخصيات لا تقدم نفسها بنفسها كما في الاسلوب التمثيلي أو الدرامي وانما تتجسد أمامنا عن طريق كلام الشخصيات المخبرة عنها، من ذلك تقديم الشخصية الرئيسة (سيدة القصور) عن طريق كلام الشخصيات المشاركة وأخبارها وفيه تم تسليط الضوء على الأبعاد الفكرية لشخصية (سيدة القصور) فضلاً عن ابراز ملامحها المادية من جمال

---

[1] ينظر: الرؤية والاداة، نجيب محفوظ، 55.

[2] رادوبيس، 371 ومابعدها. ينظر: 425، 417، 389.

وحسن واعتدال قوام... الخ من الصفات، ويبدو ان هذا الاسلوب الأخباري يسمح لنا بأن نتبين موقف الشخصيات الأخرى بعضها من بعض وبحيادية وموضوعية:

" – وهل لسيدة القصور شأن كبير في أدارة شئون الدولة الفاطمية.

– لها كل الشأن، فهي العقل المفكر واليد الباطشة.

– ولها من فنون الحيل والخداع ما يعجز عن إدراكها أذكياء الرجال. ثم إنها تتخذ من أنوثتها ستاراً لدسائسها، ومن جمالها البارع شباكاً لا فتناص اعـدائها. فقـد سمعت من حجيج مصر أنها في الحسن والرشاقة واجتذاب العقول آية الله فـي خلقه، وأنها فتنة لكل من رأها، ولا يزال العهد قريباً بما كان من قتل نصر بـن عباس لابن أخيها الخليفة الظاهر... أتدري ما فعلت سيدة القصور؟ لم تبك كمـا تفعل النساء ولم تضرب كفاً بكف كما تفعل العجائز، ولكنها ارسلت رسلها إلـى قائد الإفرنج بعسقلان ومعهم مائة الف دينار على أن يقضي على عباس وابنه.

– إنها حقاً، أمرأة داهية!!

– فوق ما تظن!! "[1].

وظاهرة رسم الشخصية عن طريق الحوار ظاهرة تكررت في اكثـر مـن موضع[2] وهي وسيلة اتبعها المؤلف، لكي لا يقع في التقريرية والمباشرة وهو فـي معرض تقديم شخصياته التاريخية.

أما رواية (واسلاماه 1945: علي احمد باكثير) فقد استقطب اهتمام مؤلفهـا شخصية محورية نامية واحدة هي شخصية (محمود) أو (قطز) فكان من الطبيعـي ان تفرد اكثر الوحدات الوصفية الخاصة بعرض الشخصية له، لتتابع حيـاة هـذا البطل منذ كان طفلاً حتى مقتله في احدى المعارك. وتنوعت وسائل الـراوي فـي بناء هذه الشخصية ما بين وصف خارجي يركز على الابعاد المادية ووصف داخلي

---

[1] سيدة القصور، علي الجارم، 40 ومابعدها.

[2] ينظر: سيدة القصور، 8، 17، 58، 66.

يهتم بالابعاد النفسية والفكرية، والملاحظ على تقديم الراوي للبعد المادي انه لا يتم من خلال تحديد الملامح الجسمية الصرف بل انه يصف افعالهـا التـي يمكـن ان تستدل بها على حالة الشخصية، فهو في تقديمه لشخصية (قطز)وما يتصل بها مـن جوانب بطولية لا يصف قوتها الجسدية أو الجسمية، بل يصف الفعل القتالي لهـا، كما في هذا النص الذي يصف فيه الراوي مخبراً بالمعركة بين (قطز) وأحد قـادة التتر يظهر عبرها الجانب البطولي لهذه الشخصية المركزية وهي تدافع عن حرمة الاسلام والمسلمين: "... فانكسر سيف بيبرس ورفع الكند يمينه بالسيف ليضربه به ضربة ثانية، فعاجله قطز بضربة أطنت يمينه من ساعدها فهـوت علـى الارض وسيفها في قبضتها ثم طعنه بالحربة في مفرج المغفر من عنقه، فاندلع لسان الحربة من حلقه، وهوى الكند صريعاً، فكبر قطز وكبر بيبرس وكبر المسلمون أثرهما"[1].

ويتكرر هذا اللون من التقديم في بناء الراوي لشخصياته الثانوية، كمـا فـي تقديمه لشخصية (جلال الدين) الذي تتم أفعاله عما يعتري نفسه من هـم وكـدر[2] والامر ذاته يتكرر في عرضه لشخصية (الشيخ غانم) فهو لا يقدمها مـن خـلال اوصافها وملامحها المادية بل يكشف عن البعـد الاجتمـاعي والاقتصـادي لهـا وبواسطة اخبارية: " وكان الشيخ غانم المقدسي مـن أعيـان دمشـق ووجهائهـا المعدودين، له املاك كبيرة وضياع واسعة ورثها عن آبائه، وكان رجلاً طيباً يحب الصدقة ويحضر مجالس العلم، وقد كبر في السن ولم يسلم له من الولـد إلا ابـن يدعى موسى"[3]. وبما إن تقديم الشخصيات بمستوياتها وابعادها المتعددة والمختلفة يزيدنا معرفة بها فان المؤلف أهتم إلى جانب رسـم البعـد الخـارجي للشخصـية بالجانب النفسي والفكري، ولاسيما في تقديمه للشخصية المركزية (قطز)، حيث قام

---

[1] واسلاماه، علي احمد باكثير، 123.

[2] واسلاماه، 98.

[3] واسلاماه، 55.

بتحديد احساساتها ومشاعرها وما يجول في خاطرها في اكثر من موضع[1] ولم يكتف الراوي (السارد) بتحديد المحتوى الخارجي والداخلي لشخصياته من وجهة نظره فقط، بل ترك لبعض شخصياته مشاركته في تقديم بعضها البعض والأخبار عنها، ولا شك ان تقديم الشخصية من قبل شخصية أخرى مشاركة في القص يسمح لنا أن نتعرف على موقف الشخصية المخبرة الواصفة من الشخصية الموصوفة وهي تطلق عليها احكامها وأوصافها من منطلق ذاتي فـ(محمود أو قطز) يعرض لنا وصفاً مادياً لحبيبته (جهاد) أو (جلنار) وعن طريق الصفات التي يخلعها عليها نتعرف على مشاعره تجاه هذه الشخصية، وبالطريقة نفسها نتعرف على ما تضمره (جهاد) بازاء (محمود) من احساسات بسبب الصفات التي أخبرنا بها من قبل (جهاد) عندما ابصرته في المرآة التي قامت بوظيفة فنية إذ كشفت عن سحر (جهاد) وأنوثتها المتفتحة كما فضحت عيون (محمود) وما يكنه لها من حب. كما يتضح في هذا التقديم الذي يشترك فيه صوتان هما صوت الراوي الخارجي وصوت الشخصية، اللذان يلتفان في نسيج واحد ليقدما صورة واضحة لهتين الشخصيتين، والظريف في هذين الصوتين المخبرين أنهما لم يكونا حياديين على الاطلاق، فباتت الاوصاف التي أضفتها الشخصية على مثيلتها جزءاً من موقفها اتجاهها: "التمسها في غرفتها، فوجدها كأنها خرجت قريباً من الحمام، وهي تمشط شعرها الذهبي اللامع المسترسل على كتفيها وأمامها المرآة تنظر فيها. فما أن رأت خياله في المرآة، حتى أبتسمت أبتسامة خفيفة كأنها الوهم، ولكنها لم تلتفت إليه وظلت متشاغلة بتمشيط شعرها. وكان حين ولج الغرفة يدب على أطراف قدميه ليفاجئها من خلفها فيعانقها كعادته معها من قبل، فلما رأى خياله في المرآة وادرك أنها رأته أيضاً... ونظر إلى عينيها الناعستين، فرأى فيهما معاني غريبة لم يقرأها فيهما قط من قبل..."[2].

---

[1] ينظر: واسلاماه، 122.

[2] واسلاماه، 91 ومابعدها.

إذا كان الكاتب قد نجح في بناء شخصية نامية ومحورية هي شخصية (قطز) التاريخية عن طريق تحديد ملامحها الخارجية والداخلية في رواية (واسلاماه)، فأنه قد عمد إلى تسطيح شخصياته الأخرى بعدم التعمق في تصويرها، والتغلغل في مساربها النفسية وصرعاتها الباطنية. وهذه من الامور البديهية في الرواية التي يعتمد بناؤها على شخصية مركزية واحدة تدير دفة الاحداث وتستقطب جل اهتمام السارد، مما جعل دور الشخصيات الاخرى على كثرتها، في هذه الرواية، هامشياً مقزماً، منها ما قدم باوصاف عابرة ومنها ما حظي باسم، أو لقب، ومنها ما لم يحصل إلا على أشارات لفظية، تدل على جنسه (قال الرجل، جاءت الوصيفة، الجنود) ومنها ما يدل على مهنته (سيروان السائس)[1] (الدلال) (المنجم)[2] وأخرى تدل على أصله (سلامة الهندي) (الشيخ غانم المقدسي)[3]. وكثرت الشخصيات التاريخية الثابتة المقدمة تقديماً اخبارياً مباشراً من دون العناية بابراز ملامحها وأوصافها، بسبب من محورية البطل اولاً. وخصوصية الرواية التاريخية ثانياً التي تعتمد على شخصيات جاهزة ومعروفة تاريخياً ومستقرة في ذهن القارئ، فلا حاجة إلى ذكرها مجدداً لئلا تصدم وعي القارئ أو المنظومة المعرفية عنده. ومن هذه الشخصيات التاريخية في رواية واسلاماه (الملك الصالح ايوب)[4](وجنكيز خان)[5] (الشيخ بن عبد السلام)[6] (شجرة الدر)[7] (جلال الدين بن خوارزم)[8].

---

[1] واسلاماه، 76.

[2] واسلاماه، 17.

[3] واسلاماه، 75.

[4] واسلاماه، 19.

[5] واسلاماه، 79.

[6] واسلاماه، 101.

[7] واسلاماه، 52.

[8] واسلاماه، 55.

وتشترك رواية (الوعد الحق 1949، طه حسين) مع (رواية واسلاماه) في كونها تعتمد على شخصية مركزية نامية هي شخصية (ياسر) الذي شهد وعاش احداثاً قبل الاسلام وبعده ومن ثم استشهاده مع زوجته (سميه)، وكان من الطبيعي ان تتنوع الوحدات الوصفية وتتعدد لكي تستوعب حياة هذه الشخصية بابعادها المادية والنفسية والفكرية، وربما كان البعد الفكري أو الايديولوجي من ابرز الابعاد التي صورها الراوي على أساس ان الشخصية تعاني أزمة فكرية تمس عقيدتها فهي تمر بمرحلة انتقال من الشرك والوثنية إلى عبادة الآله الواحد. والراوي يخبرنا بتفاعل ياسر مع الاحداث والتغيرات التي طرأت عليه فهي شخصية متطورة بتطور الاحداث وتغيراتها فقد تغير ياسر بعد أن خالط الايمان شغاف قلبه عندما أخبره ابنه (عمار) بحقيقة الاسلام والسعادة التي يحوزها العبد في ظله، والمبادئ التي ينادي بها، وما غمره من سرور بعد ان كان ياسر قبل ظهور الاسلام حانقاً حزيناً تارة، متشككا قلقطاً تارة اخرى، كما يتضح من هذا النص الذي يؤدي باسلوب اخباري وهو يصف البعد النفسي لشخصية (ياسر) ومدى التحول الذي شهدته عندما أخبره عمار بحقيقة الاسلام: " قال عمار: أبشر يا أبت، فقد جئتك بخير الدنيا والآخرة... اسلمت لله الذي خلق السموات والأرض والشمس والقمر والنجوم، وأرسل إلينا ﷺ. يهدينا سبلنا ويبصرنا بأمرنا ويخرجنا من الظلمات إلى النور، ومن الجهالة والضلالة والغي الى الحكمة والهدى والرشد، ويبشر من أمن وأتقى بأن له رضا الله عنه بعد أن يموت، وينذر من كذب وعصى بأن عليه لعنة الله حياً، وبأن له نار جهنم يصلاها خالداً فيها بعد أن يموت. وسمع الشيخ هذا كله مصغياً له، وكأن كلمات أبنه كانت تنفذ إلى قلبه دون أن تمر بأذنه، وقد جعل وجهه يشرق شيئاً فشيئاً حتى أستحال كله نوراً، وجعلت قوته تذهب عنه شيئاً فشيئاً حتى تهالك وكاد ينهار لولا أن أسرع إليه أبنه وأمرأته فاسنداه وأجلساه، وأقبلا عليه يرفقان به ويتلطفان له، ... والشيخ واجم لا يتحرك لسانه في فمه إلا بهذه الكلمات: فهو ذاك اذن ! فهو ذاك اذن"[1].

[1] الوعد الحق، طه حسين، 30 ومابعدها.

يقترب كثيراً بناء شخصيات (هاتف من الاندلس 1949: علي الجارم) مـــن بناء شخصيات الرواية التاريخية الكلاسيكية وتحديـــداً روايـــات جرجـــي زيـــدان فالشخصية تقدم فيها دفعة واحدة، ويحاول السارد ان يعرض علينا أبعادها الماديـــة والاجتماعية وان لم يكن ذلك ضرورياً في بعض الأحيـــان [1]. فشخصـــية (ابـــن زيدون) في رواية هاتف من الاندلس، من الشخصيات الرئيسة الثابتة التي يخبرنـــا الراوي بملامحها دفعة واحدة لتظل هذه الاوصاف ثابتة على طول الاحداث التـــي يذكر فيها الشخصية، فهي لاتتطور بتطور الاحداث كما لاحظنا مثلاً فـــي روايـــة الوعد الحق، بل تعرض دفعة واحدة لتنطلق بعدئذ الاحداث بمعزل عن التقديم الذي يتصدر الصفحات الاولى من الرواية وبأسلوب أخباري يركز فيه الـــراوي علـــى المحتوى المادي من أوصاف جسمية وعلى البعد الاجتماعي لشخصية ابن زيـــدون وتاريخ حياته وماضيه غير ناسٍ ذكر ميوله ومواهبه، حتى لتبدو الشخصية عبـــر هذا التقديم الشامل والتقريري كأنها نقلت من أحد كتب التـــاريخ أو التـــراجم نقـــلاً صريحاً دون مراعاة لمقتضيات السرد القصصي وشروطه، فالراوي يخبرنـــا بهـــا جملة وعلى هذا النحو: " ... ذلك الشاب هو احمد أبو الوليد بـــن زيـــدون أديـــب الاندلس وشاعرها، وهو فتى مؤتلق الشباب، ناضر العود معتـــدل القامـــة، وســـيم الوجه، عربي الملامح والشمائل، حاجبان إذا اقتربا عرفت فيهما التصميم والعنـــاد وقوة الشكيمة، وعينان فيهما ذهول الشاعرية وبعد مدى الخيال، وأنف أشـــم يـــدل على الكبرياء والثقة بالنفس، وفم مفوه خلق ليكون خطيبا!"[2]. وفي المقطـــع نفســـه يركز الراوي على البعد الأجتماعي لابن زيدون ثم لا يعود ويذكر من صفاته شيء بعد هذا التقديم المفصل، على الرغم أنه من الشخصيات الرئيسة والمركزية في هذه الرواية، يخبرنا السارد عن هذه الشخصية ويقول: " وابن زيدون من بيـــت علـــم

---

[1] ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 55. ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية العربية، 95.

ينظر: تطور الرواية العربية في بلاد الشام 35.

[2] هاتف من الاندلس، علي الجارم، 8.

وأدب وثراء ونعمة، كان أبوه من كبار قضاة قرطبة رفيع المنزلة عزيز الجانب، فنشأ الفتى كما ينشأ أبناء المترفين ناعم العيش مدللاً، يتقلب في جنات النعيم، ولكن ميوله الفطرية، ومواهبه الموروثة كانت تخطف من فراغه ساعات لدراسة الأدب وفنون اللغة، فاطلع على مكنونها وظفر بذخائرها، وخرج منها وافر النصيب ضليعاً متمكناً"[1].

تقف رواية (اليوم الموعود 1961: نجيب الكيلاني) على العكس من رواية (هاتف من الاندلس) من خلال سعي كاتبها في توزيع الوحدات الوصفية الخاصة بتقديم الشخصيات وحسب مقتضيات السرد وما يمليه البناء الفني للرواية. واصبحت الشخصية عبره في رواية اليوم الموعود، مثلاً، ذات ملامح محددة وثابتة، والاحداث التاريخية على كثرتها في هذه الرواية تبدو ناشئة من وحي الشخصية وهي تتفاعل مع الاحداث تفاعلاً مثمراً يصب في صالح البناء الفني العام للرواية، فمن الامور البارزة في رواية اليوم الموعود أن الراوي فيها بنى شخصياته عبر كشف الملامح الداخلية لها، من دون ان يهتم كثيراً برسم الشخصيات من الخارج، فعن طريق احصاء الوحدات الوصفية الخاصة ببناء شخصية (زمردة) احد الشخصيات الرئيسة الموضوعة في هذه الرواية، يظهر لنا انها قدمت عبر ثلاث عشرة وحدة[2]، تسع منها أهتمت بالكشف عن البعد النفسي والفكري لزمردة، واربع ركزت اهتمامها على الملامح المادية الخارجية وباسلوب اخباري. لجأ السارد إلى الوحدات التسع لغرض استبطان وعي الشخصية ورصد تفاعلها مع الاحداث التاريخية من دون ان يعمد الى سرد الاحداث سرداً تقريرياً مباشراً، فهو مثلاً، يصف موقف (زمردة) الشخصي من الاحداث من دون ان يصف الاحداث نفسها، فيذكر الحملة الصليبية السابعة على الشرق، ومقتل فخر الدين ومداهمة العدو لمدينة المنصورة ودفاع اهلها عنها، يذكر ذلك كله عبر ذكريات الشخصية (زمردة) من

---

[1] هاتف من الاندلس، 8.

[2] ينظر: اليوم الموعود، نجيب الكيلاني، 41، 45، 88، 201، 203، 225.

منطلق الراوي الكلي المعرفة والذي يتولى مهمة الأخبار عن الشخصية: "... كانت تعود إلى تذكر ما فات، والأهمال الذي ارتكبته في البارحة، ومصرع فخر الـدين، ومداهمة العدو للمنصورة على هذه الصورة البشعة، فتفلت الدموع من بين أهدابها حتى تغش بالبكاء ويختلج جسدها، ولكنها تعود وتتماسك نفسها، وتسـتأنف توجيـه السهام والقذف بالحجارة في حقد مغيض ضاغطة على أسنانها محاولـة أن تختـق صرخات الاثم والتأنيب التي تنهش في ضميرها الحي المؤمن"[1]. وبالاسلوب نفسه قدم الراوي شخصياته الثانوية، فهو يصور عن طريق استبطان وعـي شخصـية (مارسيل) الجندي الذي جاء مع الحملة الصليبية، مدى زيف الادعـاءات الغربيـة الصليبية والتناقض والحيرة وعدم وضوح الرؤية لاولئك المحاربين الـذين قـادتهم اقدارهم من اقصى الغرب سعيا وراء رغباتهم ونزواتهم المحمومة. ولا يخفـى ان موقف هذا الجندي يمثل المنظور الايديولوجي للكاتب عبر عنه بطريقة فنية غيـر مباشرة بان لجأ إلى استغلال البناء النفسي لاحدى الشخصيات المعادية وهي تعاني اضطراباً بازاء اسباب مقدمهم إلى الشرق وتركهم بلدانهم، كما يظهـر فـي هـذا الحوار الداخلي، الذي يخبرنا به الراوي وهو في معرض تقديم المحتوى النفسي لـ (مارسيل): " أحقيقة جاء يفتح الطريق أمام جنود الصـليب ويقـيم علـى انقـاض المساجد كنائس يدق فيها الأجراس وتضاء الشموع؟ كلا... إن مارسيل يعترف بينه وبين نفسه أن أمر الدين لايهمه في قليل أو كثير... وغمغم مارسيل في حنق: طالما حلمت بالشرق وبلياليه الساحرة وكؤوسه المترعة... كنت احسـبها رحلـة سـهلة ميسورة سرعان ما أصبح بعدها صاحب جلالة، الآن ماذا في يدي سوى سيف ثقيل وكف مكدود وشعب لا يسلم لنا بسهولة، بل يحرمنا لذة النوم ويحطم على رؤوسـنا الكؤوس التي كنا نحلم بها... ماذا يا الهي؟ فلا باريس بقيـت فيهـا، ولاأقطاعيـة حصلت عليها، مازلت مارسيل الجندي المجهول الذي يحاول أن يغرق أسـاه فـي

---

[1] اليوم الموعود، 189 وما بعدها.

الصخب، وأفاق مارسيل من هواجسه على صوت أحد الجنود..."[1]. وبالاسلوب الاخباري ذاته استبطن المؤلف وعي شخصية تاريخية أخرى هي شخصية (لويس التاسع) عند سقوطه اسيراً في يد المسلمين: " كان يفكر في اوربا ماذا تقول عنه الملوك الآن؟. ويفكر في البابا وقساوسته، ورهبانه، وكيف أصبحت نظراتهم إليه؟. ويفكر في زوجته الشابه مرجريت. التي أبعدت بينها وبينه الجدران والاقدار..."[2].

ومن الامور البارزة في رواية اليوم الموعود، على صعيد بناء الشخصية تركيز المؤلف على دور الشعب في كفاحه من اجل الحرية والاستقلال، لذا فهو لا يستطرد في ذكر الابعاد الخارجية والداخلية للشخصيات التاريخية الحقيقية والمشهورة، مثل (الملك الصالح نجم الدين ايوب، وشجرة الدر، فخر الدين بن شيخ الشيوخ، وتوران شاه، الملك لويس التاسع، والبطريك روبرت) فهو يقدم هذه الشخصيات تقديماً موجزاً على الرغم من دورها الفعال في الاحداث، أما الشخصيات (الموضوعة) المتخيلة التي هي اغلبها من عامة الشعب وبسطائهم فيفرد السارد لهم صفحات يصفهم فيها وصفاً داخلياً وخارجياً كما لاحظنا، في شخصية (زمردة أو ياقوتة الغجرية). وعدنان بن المنذر، وعبد الاعلى بن سليمان وغيرهم). ويعود اهتمام الكاتب بهذه الشخصيات الموضوعة والمتخيلة، محاولة منه للابتعاد عن نهج، اغلب، المؤرخين الذين يذكرون الشخصيات التأريخية المشهورة من دون أن يلتفتوا إلى عامة الشعب[3]. ومن الامثلة على التقديم الموجزة

---

[1] اليوم الموعود، 83. ينظر: اليوم الموعود، 115، 230.

[2] اليوم الموعود، 250 ومابعدها.

[3] يقول الروائي التاريخي نجيب الكيلاني: (وقد أقتضت الظروف التاريخية أن يهتم مؤرخونا القدماء باخبار الملوك والكبراء، ويربطوهم بالاحداث، ويشيروا إلى الشعوب نفسها أشارات مجملة لا تكفي ولاتشفي غليلاً، فما أكثر الابطال المغمورين الذين ذهبوا ضحية الواجب دون أن تذكر عنهم كلمات تفصيلية في كتب التاريخ، ولكي نعبر عن الكفاح الشعبي ونعطيه المكانة اللائقة به كان من الواجب أن تنتزع منه شخصية تمثله – وما اكثر الشخصيات – واذا كانت كتب التاريخ لم تحرص على تسجيل الاسماء، فلن نحيد عن الامانة والحقيقة التاريخية اذا ما لجأنا نحن إلى الشخصيات الموضوعة، إلى جانب الشخصيات الحقيقية التي ورد ذكرها في بطون الأسفار). مقدمة رواية اليوم الموعود، 7.

للشخصيات التاريخية تقديمه لشخصية (الملك الصالح نجم الدين بن ايوب) بأسلوب أخباري: " كان الملك نجم الدين بن أيوب مضطجعاً على سريره، محملقاً بنظرتــه الغاضبة في سقف الحجرة، وكانت ملامح وجه الصارم تنبئ عــن ألــم مكبــوت، وثورة مكظومة، وتفكير عميق"[1].

وبالطريقة ذاتها يقدم شخصية تاريخية أخرى هي شخصية (توران شاه)[2].

الملاحظ على بناء الشخصيات في رواية اليوم الموعود وتقــديمها، هــو ان السارد (الراوي) لا يترك للشخصيات تقديم نفسها بمنظورها الذاتي، بل يتكفل هــو بمهمة الأخبار عن الشخصيات واصفاً ومحللاً لسلوكها، وتزداد تدخلاته وضــوحاً، عندما يستعمل في اسلوبه الاخباري بعض الافعال والكلمات التي تفصح عن الدور الاخباري الذي يؤديه الراوي، من ذلك، مثلاً، تقديمه لشخصــية (شــجرة الــدر) مصدراً هذا التقديم بالفعل (قلنا): " قلنا إن شجرة الدر كانت تجلس فــي حجرتهــا شاحبة الوجه، محتقنة العينين، أما زوجها فقد كان مسجى في فراشه بعد أن فارقته الحياة..."[3].

أما اذا بحثنا عن الاسلوب الذي قدمت فيه شخصيات رواية تاريخية عربيــة اخرى صدرت في العام نفسه الذي صدرت فيه (اليوم الموعود)، (وهي رواية برق الليل: البشير خريف)، نجد أن اساليبها قد تنوعت ما بين اسلوب أخباري ودرامــي اسهما على نحو واضح في رسم شخصيات ناضجة وفعالة منها شخصــية (بــرق الليل) الشخصية الرئيسة فيها حيث تكفلت سبع وحدات وصفية أخبارية في عرض هذه الشخصية، خمس من هذه الوحدات اهتمت بابراز الملامح الخارجية ووحــدتان رسمتا المحتوى النفسي (لبرق الليل)، من أمثلة البناء الوصفي الخارجي هذا المقطع

---

[1] اليوم الموعود، 43.

[2] اليوم الموعود، 251 وينظر: اليوم الموعود 14، 68، 78، 90، 251.

[3] اليوم الموعود، 133.

الذي يبين فيه السارد (المخبر) الملامح الجسمية (لبرق الليل): "وكان برق الليل في السابع عشرة من عمره، قسطلي السواد، لامع يستدير وجهه الضاحك بين اذنين كبيرتين في أحداهما قرط من المرجان الاحمر وتتألق عيناه النجلاوان في بياض ناصع وبصر حديد. وله أنف افطس تشرق تحته أسنان بيضاء صافية، طويلة قوائمه، خفيفة حركاته"[1].

يبدو ان هذا المقطع قد أدى وظيفة تفسيرية فمن خلال الصفات الجسمية لـ(برق الليل) صار مهيئاً ليعمل عبداً في مختبر السيد حامد بن النخلي، وكذلك تشير ملامح وجهه الضاحك وقوائمه الطويلة فضلاً عن خفة حركاته إلى هوايته المفضلة وهي الرقص والغناء والعمل بلا هوادة وتعب.

أما الشخصيات الثانوية في الرواية، ولا سيما التاريخية منها، فانها لا تتمتع بالقدر نفسه من مقاطع الوصف، فشخصيات تاريخية، مثل، (الحسن الحفصي وشارلكان وشعشوع)، ذكرت اسماؤها عرضاً[2] من دون ان تفرد لها صفات تفصيلية يمكن أن تميزها بها، ونستثني من هذه الشخصيات الثانوية، شخصيتي (خير الدين والشيخ مغوش) اللتين يعد تقديمهما ملمحاً فنياً جديداً لم نلحظه في بناء الروائي لشخصياته الاخرى، حيث يمكن ان نستشف منه موقف الكاتب من شخصياته والاحداث التاريخية التي تجسدها هذه الشخصيات، وهو موقف يشير إلى تحيز الراوي إلى جهة معينة من خلال وصفه للشخصيات، فشخصية قائد المسلمين (خيرالدين) مثلاً يخلع عليها الراوي الصفات الأيجابية التي تنسجم مع الاحداث التاريخية والمعارك التي خاضها، فقد كانت هيبة (خير الدين) وقوته ونشاطه مرتسمين على ملامحه، وهذه الصفات تفسر سبب انتصاراته وخوف اعدائه منه. بل إن عينيه تكيفتا مع محيطه فأصبح فيهما (زرقة البحر وعمقه). اذ هو صاحب

---

[1] برق الليل، البشير خريف، 12. وينظر: 47، 50.

[2] برق الليل، 30، 34، 38، 56، 66، 148.

الانتصارات البحرية العظيمة. ويصف الراوي باسلوب أخباري ايضاً بعض ثيابه، وما يحمله من سلاح ساعيا إلى ان يتمثل ذلك العصر جاعلاً الثياب والاشياء مرتبطة بالحقبة التاريخية، فثياب الباشا من الموصل و(وجنوه) مرصعة بالذهب والفضة، ولاغرابة في ذلك بما ان حياة هذا القائد سلسلة غزوات غنم فيها غنماً كبيراً[1]. نستطيع ان نقول بعدئذ ان الوصف بالاسلوب الذي قدم فيه كان فعالاً حيث كشف لنا جانباً من طباع الشخصية وسلوكها وربط الشخصية من خلال الاوصاف التي قدمت بها بعصرها والحقبة التاريخية كما يتبين في هذا المقطع الأخباري: "كان من هيئته في الثمانين من عمره، ومن نشاطه وقوته في الاربعين، تحيط بوجهه الازهر لحيته الحمراء المشهورة التي جلبت له لقب بار بروشه، فصارت النصرانية ترتعد عند سماعه وكان يتعهدها بالخضاب. في عينيه زرقة البحر وعمقه. وكان في قفطان احمر ضاف. موشى باسلاك الذهب ومن تحته ثوب أخضر وصدرية مطرزة. وعلى رأسه مكورة من الشاش الموصلي، وفي وسطه، محزمه البحرية وبها طبنجتان مرشوقتان وثلاثة خناجر جنويه منقوشة بالفضة ومرصعة بالحجارة الكريمة..."[2].

أما الشخصيات التي تمثل مواقفاً عدائية فينعكس حضورها على اسلوب الوصف وطريقته حيث يضفي عليها السارد الصفات الجسدية السلبية، فيخلع على شخصية (مغوش)، مثلاً، صفات يمكن ان ندرك عبرها ما تنطوي عليه نفس هذه الشخصية من ظغائن واحقاد من دون ان يعري نفسية الشخصية بل يجعل الوصف المادي يوحي بذلك كما في هذا المقطع المقدم المؤدى باسلوب اخباري، يقول الراوي مخبراً وواصفاً (مغوش): " كان قصيراً، بطيئاً، أسمراً ذا لحية سوداء مستديرة شائكة وعينين براقتين..."[3].

---

[1] ينظر: الكتابة القصصية عند البشير خريف، فوزي الزمرلي، 117.

[2] برق الليل، 50.

[3] برق الليل، 47.

تعددت وسائل الراوي واساليبه في تقديم شخصياته في هذه الرواية، فربما ترك لبعض شخصيات مهمة الاخبار عن زميلاتها، فبنى بهذه الطريقة عدداً من الشخصيات منها هذا النص الذي يرد فيه وصفاً لشخصية (برق الليل)على لسان صديقه(شعشوع) الذي يتولى مهمة الاخبار والتقديم، ولا يسلم هذا اللون من التقديم الاخباري من ذاتية الشخصية المخبرة، كونه يمر بمنظورها الذاتي ويمثل موقفها المباشر بازاء الشخصية الموصوفة: " ابتسم شعشوع، وتفرس في الزنجي فرأى وجهاً اسوداً مشوب بحمرة مفتوحاً في ابتسامة رجاء، قد خفف الذعر والارتباك من سواد فمه، فانطرح أنفه بين وجنتين مكتنزتين يعطي لونهما إلى القسطلي، عيناه تشعان ذكاءً ووفاءً، وقرطه يتأرجح في أذنه اليسرى، فأعجبه ووجد فيه رفيقاً مثاليا له"[1]. وبالاسلوب نفسه قدمت عدداً من الشخصيات في هذه الرواية[2].

ب- الأسلوب الدرامي (التمثيلي):

هو الاسلوب الذي يعمد فيه الروائي الى بناء الشخصية الروائية عبر حركاتها وفعلها وحوارها وهي تخوض صراعها مع ذاتها[3] أو مع ما يحيط بها من قوى اجتماعية أو طبيعية، وتترك في هذا الاسلوب للشخصية حرية التعبير عن نفسها والكشف عن جوهرها للقارئ تدريجياً حيث ينحي الراوي نفسه جانبا ليتيح للشخصية تقديم نفسها [4]. ومن الوسائل والتقنيات التي يستعين بها الروائي التاريخي في رسمه وبنائه للشخصيات درامياً في الرواية التاريخية، الحوار الذي تنبثق أهميته من وظائفه الحيوية ومنها عرض الشخصيات أمام القارئ. ولا يخفى ما للحوار أن جاء ملائماً لمستوى الشخصية ونابعاً من ذاتها من أثر مساعد في كشف أبعادها وسبر اغوار عالمها الداخلي، وايضاح ماضيها وبيان ميولها وطريقة

---

[1] برق الليل، 38.

[2] ينظر: برق الليل، 17، 18، 27، 63، 79، 37، 38.

[3] ينظر: النقد الادبي، احمد امين، 145.

[4] ينظر: فن القصة،98. وينظر: النقد التطبيقي والتحليلي، 98.

تفكيريها[1]. والحوار الناضج هو الذي يظهر فيه حديث كل شخصية مختلفاً عن حديث الشخصية الاخرى ومتبايناً عن حديث المؤلف، بحيث تبرز فيه الفروق الفردية الدقيقة في مجال التفكير والتعبير[2] ويكون اداة فنية تخدم البناء العام للرواية لا وسيلة لبث المعلومات والحقائق التاريخية على لسان الشخصيات. ومن وسائل التقديم الدرامي غير المباشر الاخرى الحوار الداخلي، الذي يختلف عن الحوار المنطوق في كونه يقدم المحتوى النفسي والعمليات الذهنية للشخصية من دون ان تنطق بها في كلام مجهور، في اللحظة التي توجد فيه تلك الافكار في مستوى الوعي، من دون ان تفرض تلك الشخصية أو تتوقع وجود سامع على الأطلاق[3]. ويقسم هذا الحوار بدوره إلى حوار مباشر وغير مباشر، ويسمى ايضاً (المناجاة)[4] ومن تقنيات هذا الاسلوب الاخرى الحلم والتذكرة والاسترجاع[5].

ومن الروايات التاريخية التي بنت شخصياتها بالاستعانة بهذا الاسلوب بوسائله المختلفة رواية (عبث الاقدار 1939: نجيب محفوظ) فقد استعمله الروائي ليترك لشخصياته مهمة التعبير عن ذواتها بمنظورها الذاتي بغية الوصول إلى صورة شبه متكاملة عن الشخصية، ففي رسمه لـ(فرعون خوفو) لجأ الى احدى تقنيات الاسلوب الدرامي وهي (المناجاة)[6] للكشف عن البعد النفسي والفكري لهذه

---

[1] ينظر: رسم الشخصية في رواية حنا مينا،37.

[2] ينظر: دراسات في نقد الرواية، طه وادي، 43.

[3] ينظر: رسم الشخصية في روايات حنا مينا، 47.

[4] تيار الوعي، 44.

[5] ويتناسب الاسلوب الدرامي عبر تقنياته المتعددة، مع روايات الافكار ذات المضامين الايديولوجية، لتركيزه على البعد النفسي للشخصية، ولعل هذا ايضاً، ما يفسر ندرته في الرواية التاريخية العربية بعد 1939 على حساب الاسلوب الاخباري،بيد أن وجوده على الرغم من قلته، يعد مؤشراً ايجابياً يسجل= للرواية التاريخية بازاء الرواية التاريخية الكلاسيكية التي بنت معظم شخصياتها وقدمتها عبر الاسلوب الاخباري، ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية 73. وينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 55.

[6] المناجاة: المقصود بها تلك التقنية التي تقدم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة منها الى القارئ من دون حضور المؤلف، ولكن مع أفتراض وجود جمهور افتراضاً صامتاً) أو وجود شخص تخاطبه الشخصية لكن بدون حضوره حضوراً حسياً أمام الشخصية. ينظر: تيار الوعي، 56.

الشخصية الرئيسة المهمة، فتجلى لنا عن طريق مناجاة (فرعون) التكوين الايديولوجي والفكري له، وهو يؤمن بان القوة، والقوة وحدها هي فضيلة الملوك بل فضيلة بني البشر كافة وبها تحول (فرعون) من أمير ولاية إلى ملك من ملوك مصر الجبارين، وبواسطة الاسلوب الدرامي (المناجاه) يمكن ان تفسر بعض تصرفات فرعون ودوافعه وهو يتفاعل مع الاحداث في رواية يدور محورها حول صراع فرعون بقوته وجبروته مع القدر وحتميته، كما يشير إلى ذلك عنوان الرواية.

ومن القضايا الفنية الاخرى التي اداها الاسلوب الدرامي اسهامه في التخفيف من عملية السرد التقريري المباشر للاحداث التاريخية، الامر الذي وقعت فيه معظم الروايات التاريخية الكلاسيكية، فعن طريق مناجاة فرعون لنفسه تذكر احداثا تخص النوبيين وتمردهم، ومن ثم سيطرة فرعون على هؤلاء المتمردين. هذه الاحداث التاريخية وغيرها قدمت على نحو غير مباشر بوصفها جزءاً من هموم الشخصية ومعاناتها وعبر حوارها ومناجاتها وتذكرها، الامر الذي يجعلنا نقول ان الاسلوب الدرامي، في هذه الرواية، جاء فعالاً ويصب في خدمة الهدف الفني العام للرواية، كما في هذا النص الذي يعد شاهداً على ما سبق اثباته: يقول فرعون مناجياً نفسه: "... حقاً ان القوة فضيلة الملوك بل فضيلة الناس كافة لو يعلمون... لقد كنت أمير ولاية صغيرة ثم خلقت ملكاً من ملوك مصر، وما سما بي من الإمارة الى العرش إلا القوة، وكان الطامعون والمتمردون والحاقدون لايفتأون يتربصون بي الدوائر ويتحفزون للقضاء علي، فما أشل ألسنتهم وقطع أيديهم، وأذهب ريحهم إلا القوة. وهم النوبيون بشق عصا الطاعة وزين لهم الجهل والتمرد والعصيان، فهل كسر شوكتهم وألزمهم الطاعة إلا القوة؟ بل ما الذي رفعني إلى مرتبة القداسة فجعل كلمتي قانوناً نافذاً ورأي حكمة إلهية وطاعتي عبادة؟ أليست هي القوة؟"[1].

---

[1] عبث الاقدار، نجيب محفوظ، 213 ومابعدها.

ولم يقتصر الاسلوب الدرامي على بناء الشخصيات الرئيسة في رواية عبث الاقدار، بل استعمله نجيب محفوظ في تقديم الشخصيات الثانوية وبنائها، من ذلك مناجاة الكاهن (رع) لربه في وقت شعرت فيه الشخصية ان لا ملجأ من همها وحزنها إلا الله تعالى، كما يتبين في هذا المقطع الذي يجلو لنا بعداً من أبعاد شخصية (رع) والمقدم تقديماً دراميا من منظور الشخصية الذاتي ومن دون تدخل الراوي الخارجي، فيقول (رع) مناجياً ربه وبعبارات تقترب كثيراً من مفردات الخطاب الاسلامي الديني: " أيها الرب الخالق الموجود منذ الازل، والوجود ماء جار في فضاء محيط يجثم عليه ظلام ثقيل، فخلقت ايها الرب بقدرتك كوناً جميلاً شملته بنظام فاتن يسري حكمه الواحد على الافلاك الدائرة في السموات... وجعلت من الماء كل شيء حي... ايها الرب الخالق ابث إليك همي وحزني، واضرع إليك ان تكشف عني الضر والبلوى، أنا عبدك المؤمن وخادمك الامين، اللهم إني ضعيف فهبني من لدنك قوة، اللهم اني خائف فانزل علي الطمأنينة والسلام، اللهم اني مهدد بشر عظيم فاشملني برعايتك ورحمتك..."[1].

أما علي احمد باكثير فقد تلونت عنده الوسائل والتقنيات التي استعملها في روايته (الثائر الاحمر) 1945، ومن بين اهم هذه الوسائل التي لجأ إليها داخل اسلوبه الدرامي هي تقنية التذكر أو الاسترجاع التي توسل بها للكشف عن المحتوى النفسي والفكري لشخصياته، فضلاً عن عرض الاحداث التاريخية من منظور ذاتي من دون ان يقحمها إقحاماً قسرياً في صلب الرواية، فهو يتعرض للاحداث التاريخية التي صاحبت ثورة القرامطة على يد مؤسسها (حمدان) ويكشف ما تركته هذه الثورة الفكرية من اثر على معتنقيها باسلوب درامي تمثيلي يترك فيه الراوي للشخصية التعبير عن ماضيها وذكرياتها باسلوبها الذاتي من ذلك هذا النص الذي يعرض فيه شخصية (عبدان) وماضيه وكيفية اتصاله باحد دعاة القرامطة، ويمثل هذا النص استرجاعاً داخلياً: " لما وثقت الصلة بيني وبين الكرماني ببغداد، فصرت

---

[1] عبث الاقدار، 228.

أتردد على منزله، ادخل شهراً على ذات يوم فعرفني بها وقدمها إلي زاعمـاً أنهـا أخته. ثم ما لبثت أن أحببتها وأحبتني فإذن لنا فتعاشرنا وبقينا كذلك حتى كان هربنا من بغداد، فلما صرنا إلى سلمية بالشام أنزلنا الكرماني في داره فعشنا جميعاً مـع أهله"[1]. وفضلاً عن تقنية التذكر هذه، فقد جعل الكاتب حوار الشخصيات في خدمة الحدث التاريخي، فهو لا يعرض الاحداث التاريخية عرضاً سردياً وبطريقة أخبارية تقريرية، بل يجعل المعلومات التاريخية تتسرب من حوار الشخصيات، وهذا الامر يسمح لنا بأن نقف على موقف الشخصيات من الاحداث ومدى تفاعلها معها ويفصح عن البعد الايديولوجي والفكري لشخصيات الروايـة حيـال القضـايا والاحـداث المطروحة، فكشف لنا الحوار، مثلاً، جانبا من شخصـيتي (حمـدان) و (الشـيخ الاهوازي) وبين موقفهما بازاء حركة القرامطة، ومن ثم قدم لنا الحوار المعلومات الخاصة بتمويل هذه الحركة مادياً والطريقة التي تتم فيها تنظيم الحركة والاسـاليب التي يتبعونها دعاتها، هذا كله بدا لنا على نحو غير مباشر وباسلوب درامي تكفلت الشخصيات المتحاوره بادائه[2].

ومن وسائل التقديم الدرامي الاخرى (الحلم) الذي أسهم اسهاماً مباشراً فـي بناء المحتوى النفسي لشخصيات رواية (قطر الندى 1945: محمد سعيد العريـان) ومن ثم اعطى انطباعاً عن الحدث وارهص به، فقد لجأ إليه العريـان فـي تقـديم الشخصية الرئيسة (احمد بن طولون) وبه عرض لنا ما يعتري نفسية شخصيته من قلق وخوف شديدين على مستقبل دولته، ومن ثم تنبأ (الحلم) بنهاية الاحداث وزوال الدولة الطولونية ونهايتها. يقول: احمد بن طولون باسلوبه المباشر عن حلمه ومـا رأه فيه: " فإذا لقيته فاصرفه أو أقتله، فقد رايته في المنام باسمه وصفته منذ بضعة أشهر، وأن في يده مكنسته يكنس بها قصري وسائر دوري وحجري، وعاودني هذا

---

[1] الثائر الاحمر، علي احمد باكثير، 120.

[2] الثائر الاحمر، 55.

الحلم البارحة بصورته التي رأيت من قبل، كأنه أنذار من وراء الغيب بأن هذا الفتى يدبر للدولة شراً"[1].

واستعمل المؤلف هذه التقنية (الحلم) في موضع آخر من الرواية لاداء الغرض الفني نفسه والمتمثل بتقديم المحتوى النفسي للشخصية والارهاص بطبيعة الحدث الروائي وشد انتباه القارئ عبر عملية تحقيق الحلم أو عدمها[2]. أما رواية (غادة رشيد 1945) فقد لجأ كاتبها إلى تقنية الحوار الداخلي في تقديم شخصيته المركزية (زبيدة) باسلوب درامي سلط الضوء فيه على الابعاد المادية والاجتماعية والنفسية للشخصية فاعطى بذلك صورة شاملة عن هذه الشخصية المحورية. فالمتأمل للاسلوب الذي قدمت فيه (زبيده) يدرك ذلك فهي تجلس أمام المرآة وتعيد إليها صورتها الجميلة المنعكسة في المرآة حديث العرافة التي قالت لها يوماً انها بجمالها هذا ستصبح حاكمة على مصر، وتأخذ (زبيده) على عاتقها، وبواسطة المونولوج الداخلي، مهمة الكشف عن ملامحها الجسدية لتتأكد من صدق كلام المنجمة، فوجدت في أوصافها الكثير مما ذكرته هذه العرافة، فانشرح صدرها لذلك، ولكن سرعان ماعاودها الوجوم واليأس عندما تذكرت وضعها الاجتماعي والاقتصادي، فهي ابنة السيد (محمد البواب) احد تجار الأرز المتواضعين... وبهذا الشمول من اوصاف مادية واجتماعية واقتصادية قدمت (زبيدة) تمثيلياً وبمنظورها الشخصي وعبر تقنيتي الحوار الداخلي (المونولوج) والتذكر(الاسترجاع)، وجاء اسلوبها الدرامي متلائماً وموفقاً لتسليط الضوء على اكثر من جانب من جوانب الشخصية (زبيده)، يمكن ان يتجسد لنا بعض هذا عبر هذا المقطع المؤدي باسلوب درامي: "وجلست زبيده أمام مرآتها ورأت ما رأت، فابتسمت ابتسامة لؤلؤية، ثم عبست وتجهمت أساريرها، ثم رفعت حاجبيها وشخصت بعينيها كالمفكرة المأخوذه، ثم قالت تحدث نفسها: لم تكذب رابحة العرافة؟ اليس في حسني ما يذل له كل

---

[1] قطر الندى، محمد سعيد العريان، 32.

[2] ينظر: قطر الندى، 59.

عزيز، وتخضع لسطوته كل ذي نفوذ وسلطان؟ ألم يسر ذكر جمالي مع كل سائر؟. ويطر مع كل ريح؟. ... لا ... لا ... تكذب رابحة، وهي لم تتكهن بشيء مستحيل أو بعيد المنال، ثم ضحكت ضحكة اليأس والاستخفاف وقالت: ألست اتشبث بخيوط من الوهم، وتعبث بي عاصفة هوجاء من الخيال الكاذب؟ من أنا حتى أكون حاكمة مصر؟ بنت السيد محمد البواب احد تجار الأرز برشيد، هاها. وهذا كل ما أقدمه من الذرائع لاكون أول سيدة بمصر؟ لا يازبيده هذا لا يكفي. ثم انني جميلة فائقة الحسن فاتنة اللحظات، رائعة القسمات، لم تطلع الشمس على أنظر مني وجهاً، ولا أملاد عوداً، ولا أشد غروراً وفتنة"[1]. وعلى هذا النحو يستمر تقديم الشخصية من منظورها الذاتي من دون تدخل الراوي الخارجي، وحسناً فعل الكاتب عندما استعان بالمرآة؛ ليجسد عن طريقها الطرف الثاني من الحوار، فبدا تقديم الشخصية على هذا النحو ناجحاً فنياً من جهتين، الاولى أنه عرض الشخصية بحيادية وموضوعية تامتين عندما ترك للشخصية حرية التقديم بنفسها وباسلوبها والثانية الشمول في التقديم فبدت الشخصية حاضرة مادياً وفكريا واجتماعياً ومتفاعلة مع الاحداث.

تعد شخصية (جحا) في رواية (الام جحا 1946: محمد فريد ابو حديد) من الشخصيات الرئيسة التي اعتمد بناؤها كلياً على الاسلوب الدرامي التمثيلي، حيث تولت الشخصية (جحا) مهمة السرد وتقديم نفسها بنفسها، واستعمل الكاتب تقنيات الاسلوب الدرامي بكافة اشكالها من، حوار، وحوار داخلي، وتذكر، واسترجاع... الخ، الأ ان اوسع التقنيات استعمالاً هي تقنية (الحوار الداخلي) (المونولوج) التي نهضت بوسائل متنوعة عدة في سبيل بناء الشخصية وعرضها، أول هذه الوظائف التي أداها (المونولوج) هي إضاءة المحتوى النفسي للشخصية ىفي مواطن عدة، منها هذا النص الذي تعبر فيه شخصية (جحا) عن معاناتها النفسية وما يلفها من حيرة وقلق وهي تقطع السنين من دون ان تحقق فيها شيئاً ذا أهمية: " مضى علّي اربعون عاماً وأنا على هذه الأرض، وهأنذا أنظر ورائي، إلى

[1] غادة رشيد: علي الجارم، 11.

هذه السنوات التي نعدها؟. مازلت أنا جحا الذي عرفته في سن العشرين، والعشر، لم يتغير مني شيء"[1].

ولم يقتصر الاسلوب الدرامي عبر تقنية المناجاة، على بيان البعد النفسي للشخصية فقط بل انه استعمل في بناء الملامح المادية والجسدية للشخصية، فيتولى (جحا) مهمة تحديد ورسم الابعاد الجسمية لنفسه باسلوبه الذاتي، وبالطريقة ذاتها قدم البعد الاقتصادي والاجتماعي للشخصية (جحا) لنكون بازاء شخصية محددة المعالم والابعاد وذات تكوين شبه متكامل يسمح لنا بأن نقيم معها نوعاً من الألفة والانسجام بل نشعر حيالها بنوع من التعاطف، فجحا هذا مغلوب على أمره يعاني من غربة نفسية، ومن ثم فهو لا يملك جمالاً في خلقته ولا بسطة في قوته، وفوق هذا كله فهو لا يملك إلا داراً توارثها كابراً عن كابر ، كما في هذا المشهد المقدم باسلوب تمثيلي تتولى فيه الشخصية (جحا) مهمة العرض والتقديم: " لم يهب لي الله ما وهبه لهؤلاء الذين يضطربون في الحياة فيصارعونها. لم يهب لي مالاً أستد إليه ظهري، ولا حيلة أكيد بها واعتمد عليها ولا جمالاً في خلقتي ولا بسطة في قوتي، ولكنه وهب لي قلباً يحس عظمته وجلال خلقه، وكفاني هذا وحسبي. ولست أملك من دنياي إلا هذه الدار التي خلفها لي أبي من تراث أجدادي... وقد تهدم سور البيت فصار لا يحجب أهل الفضول ولا يمنع الدخيل ولكن، ما يضرني من ذلك والاسوار لاتقام إلا اذا كان صاحبها يخشى على ذهب عنده أو جوهر..."[2].

اذا كان الحوار الداخلي استطاع ان يبني الابعاد النفسية والمادية والاقتصادية للشخصية بناءً يعتمد على اسلوب الشخصية الذاتي، نقول اذا استطاع الحوار (المونولوج) ذلك فانه استطاع ايضاً ان يبين لنا مواقف الشخصيات بازاء الاحداث وما يطرأ عليها من تطور وهي تتفاعل مع الاحداث، فجحا هذا يحب مدينته

---

[1] الام جحا، محمد فريد ابو حديد، 8.

[2] المصدر نفسه، 9.

(ماهوش) وبعد ان يمر بسلسلة من الاحداث التاريخية يقرر الرحيل عنهـا مـؤثراً العيش على الذكريات الجميلة التي قضاها في طفولته، فثمة غربة نفسية ومكانيـة يشعر بها، الان، جحا بازاء مدينته، ذلك كله اتضح لنا عن طريق (المونولوج) الذي عبر تعبيراً صادقاً عن ازمة جحا كونه يصدر من وعـي الشخصـية وباسـلوبها المباشر من دون تدخل الراوي الخارجي، ولعل الذي ولد احساساً اكبـر بالضـياع والغربة المكانية اختيار المؤلف لاسم مدينة (ماهوش) الذي يدل بعد تفكيكـه إلـى (ما.. هو.. شئ ..) امعاناً بالضياع والغربة المكانية. " ما اشد ضيقي بالحياة فـي ماهوش وطني ! فإني لم أجد حولي فيها إلا جشعاً وظلماً، ولكني ارحم هؤلاء الذين يظلمونني فانهم جديرون بالرثاء. واي قيمة للحياة أذ هي خلت من الكرم والايثـار والمحبة والصدق"[1]. ويسهم الاسلوب الدرامي في رواية (الام جحا) وعبر تقنيـة الحوار الداخلي ايضاً بالكشف عن موقف الشخصية بازاء الشخصـيات الروائيـة الاخرى وما يحمله من احساس بالحب والكره أو الشعور بالقلق والخوف اتجاههـا، ذلك كله نتعرف عليه من خلال (المونولوج) الذي يمثل اعترافات الشخصية امـام نفسها، فضلاً عن ذلك وبواسطة هذا الاسلوب ايضاً امكن تحديـد ورسـم ملامـح الشخصيات الاخرى وتقديمها، فمن خلال الحوار الداخلي نتعـرف علـى موقـف (جحا) من زوجته ومدى البغض الذي يضمره لها، وبالطريقة ذاته نتعـرف علـى المشاعر الطيبة التي تنطوي عليها نفسه اتجاه ولديه (عجيب وجميلة) وإلى جانـب هذا كله اسهم (المونولوج)، في تحديد سمات الشخصيات وصفاتها. كما فـي هـذا المقطع المطول المؤدي باسلوب درامي يكشف عن موقف (جحـا) مـن زوجتـه وولديه ويحدد أبعادهما وملامحهما: " ان ريمة امراتي لاتدع فرصـة إلا انتهزتهـا لتنكيد عيشي وتسويد أيامي، فلا أراها إلا مخالفة معاندة، ما قلت لها يوماً هذا شرق إلا وكان جوابها: بل هو غرب، وهي تخالفني في كل شيء وفي كل معنـى، فأنـا

---

[1] الام جحا، 50.

رجل نحيف الجسم وهي مثل فرس البحر..، وأنا خفيف الصوت وهي اذا نطقـت كأن في حلقها بوقاً، وأنا أحب الصمت وهي تتكلم بلسان ذي ثلاث شعب..."[1].

" كلما تذكرت ولدي كاد قلبي يتقطع رحمة لهما ورقة، ول أقطع مابيني وبين ريمه من أجلهما. أنهما بهجت عيشي ولا بهجة لي غيرهما..."[2].

لقد استعمل أبو حديد الاسلوب الدرامي في بناء شخصيته الرئيسـة (جحـا) استعمالاً موسعاً، ولا سيما عبر تقنية الحوار الداخلي، ولعل السبب في ذلك يعـود إلى طبيعة الشخصية التي صورها، فشخصيته تراجيدية تعاني أزمة نفسـية حـادة جعلتها تعتزل الناس وتتكفء على ذاتها لتبوح ما تشـعر بـه. وكانـت الاحـداث التاريخية، نتيجة ذلك، لا تسرد سرداً تقريرياً مباشراً، بـل تظهـر عبـر وعـي الشخصية وانفعالاتها وتخضع للموقف الفردي والذاتي للشخصية البطلة (جحا) من دون ان تفرض هذه الاحداث فرضاً قسرياً على مواقف الشخصية، فتجعـل منهـا تابعة للاحداث التاريخية كما هو الشأن في اغلب الروايات التاريخيـة التقليديـة[3]. فالاحداث التاريخية في هذه الرواية إطار عام تتحرك فيه الشخصية وبمـا يمليـه عليها الموقف الانساني وحياتها الخاصة. لان ما يهم بالنسبة لابي حديد الشخصـية بالدرجة الاساس فهي اساس العمل الروائي وغايته[4].

ثمة تقنية اخرى من تقنيات الاسلوب الدرامي يمكن رصدها في النصـوص الروائية التاريخية العربية[5]، إلا وهي تقنية (الحلم) التي تعبر تعبيراً حياً ومباشـراً عن الشخصية، ومن الروايات العربية التي استعملت هذه التقنية، روايـة (سـلمى

---

(1) الام جحا، 11 ومابعدها.

(2) الام جحا، 24.

(3) ينظر: اتجاهات الرواية المصرية، 25. ينظر: صورة المرأة في الرواية المصرية، 55.

(4) ينظر: محمد فريد ابو حديد، كاتب الرواية، 97.

(5) ينظر: رواية مرح الوليد، علي الجارم. ينظر: رواية جحا في جانبولاذ، ابي حديد. ينظر: غادة رشيد، علي الجارم. ينظر: عهد مضى، د. داود سلوم.

التغلبية: 1949)التي اتكأت عليها في كشف البعد النفسي لشخصياتها ومن ثم ربـط علاقتها بالحدث، اذ يرى (عامر)، وهو احد الشخصيات المركزية، في منامه "كأن قتاماً قد تصاعد من الجو من الناحية الجنوبية، اذا به ينكشف عن فرسان يمـلأون الفضاء ضجيجاً وصخبا"[1] وهو يواصل الحديث عن رؤياه فيقول باسلوبه " وقـد علق بذاكرتي من كلامهم الصوت الذي كان يدوي في الفضاء، وهو الله اكبـر، الله اكبر، فتردد الجبال والوديان صداه."[2]. وتكشف هذه الرؤية عن نفسـية (عـامر) ومحتواه الفكري، فهو دائم التفكير بالوجود والخلق وامور العبـاد، وتتكـرر هـذه الرؤية لتكون ارهاصاً بالحدث الرئيس في هذه الراوية والمتمثل بمبعث النبـي ﷺ وانتشار الاسلام وهذا ما يتحقق في خاتمة الرواية. ويستعمل المؤلف تقنية الحلم في بنائـه لشخصـية (ماروثـا) حيـث رأي(ماروثـا) فـي منامـه رجـلاً: " تعلوه مهابة الرجال، بقوام حسن وطول معتدل ووجه منير، ينبعث منه نـوراً لا تقوى الابصار على مقابلته بالتحديق به"[3]. ويكشف الرجل عن شخصيته فأذا بـه عيسى بن مريم عليه السلام ويلتزم ماروثا بأوامره وتجري حياته كلها وفقاً لما حدده الحلم وما الزمه به (عيسى) عليه السلام من أوامر.

أما رواية (غادة العراق 1960: عمر ابو النصر) فاستعملت تقنيـة أخـرى حيث جاء سردها مثقلاً بالحوار الذي سمح باظهار مواقـف الشخصـيات بعضـها بازاء بعضها ومن ثم ترك لها حرية التعبير درامياً باسلوبها الخاص، و قد تختلـف هذه الشخصيات فيما بينها بازاء بعض الشخصيات فتجلو اكثر من بعد مـن ابعـاد الشخصية وحسب وجهة نظرها، فمثلاً، شخصية (الحجاج بن يوسف الثقفي) احـد الشخصيات التاريخية الثانوية التي ورد ذكرها في الرواية قدمت عن طريق حـوار الشخصيات من دون ان يعمد إلى تقديمها الراوي الخارجي باسلوبه الاخباري، بـل

---

(1) سلمى التغلبية (قصة الفتح الاسلامي لتكريت) شعبان رجب الشهاب، 77.

(2) سلمى التغلبية، 177.

(3) سلمى التغلبية، 9.

تارك لشخصياته مهمة رسم هذه الشخصية وتقديمها، في صورة حوار دار بين (سعيد) وخطيبته (ليلى) بدا فيه اختلافهما حول هذه الشخصية كل حسب منظوره، فذاك يظهر لنا الحجاج قاسٍ ظاهر القسوة، وهذا يعتذر بالنيابة عنه مدعيا ان قسوته لها ما يبررها. فقدمت لنا شخصية (الحجاج) دراميا عبر موقف الشخصيتين، وهو اسلوب كثيراً مالجأ اليه المؤلف في تقديمه للشخصيات الاخرى[1] وكذلك في عرضه للحدث التاريخي. ولعل هذا النهج ينم عن موقف حيادي اراد الكاتب اتخاذه بازاء شخصياته واحداثه، لئلا يبدو تدخله مفضوحاً ومباشراً، فمن صور الحوار الكثيرة التي لجأ اليها الروائي، هذا الحوار بين (سعيد) و(ليلى) وفيه يقدمان شخصية (الحجاج بن يوسف الثقفي): " فمضى سعيد إلى ليلى يحدثها بأمر الحجاج فعجبت وسرت وقالت: – إن مما يحرني بأمر هذا الرجل انه ظالم قاسٍ في بعض حالاته، إنساني كريم في حالات أخرى، فقال سعيد: انه لكذلك مع الذين يثق باخلاصهم، وأما خصومه واعدائه، أو مع الذين يحاولون أحراجه فاخراجه، وأثارة الثورات ضده، فهو صلب قاس لايرحم ولا يهادن... وهوإلى هذا يحب الصراحة ويكره المخاتلة والكذب والرياء.

– هذا صحيح... ولكن هذا لا ينفي شدته وقسوته، وإلا فكيف نفسر حبسه للرجل وهو لم يقل شراً، وانما بر ونصح، وسأل الحجاج ان يقصر في خطبته ليمضي الناس في صلاتهم. قال: هذا شأنه... بل عقيدته... فعل، ما فعل مخافة ان يجترئ عليه معترضون على ما يقوله ويقاطعونه في خطبه وأحاديثه"[2].

وهكذا تلونت تقنيات الاسلوب الدرامي وتعددت اساليبه، تبعاً لبناء الرواية التاريخية وخصوصيتها.

---

[1] ينظر: غادة العراق، عمر ابو النصر، 125 ومابعدها. وينظر: 110، 143، 144.

[2] غادة العراق، 136.

ثانياً - الشخصية وعلاقتها بالعناصر السردية:

(الشخصية وعناصر السرد):

إن الرواية مثل أي عمل فني أخر وحدة متجانسة مترابطة لايمكن الفصل بين اجزائها المختلفة، إلا على سبيل الدراسة والبحث، فهي بمثابة بنية كلية تضم مجموعة من البنى الداخلية، فالرواية في نظر (جيمس جويس) " شئ حي متكامل متصل، مثل أي شئ حي، وبالقدر الذي تكون حية، بالقدر الذي تجد في كل جزء من أجزائها شيئاً من كل الاجزاء الاخرى." [(1)] " فالرواية كائن حي واحد لايمكن تجزئته "[(2)] وأساس النظرة النقدية هذه توحي بان الشخصية أو أي عنصر سردي أخر لايمكن فصله عن العناصر السردية الاخرى، لأن الشخصية لا تعيش منعزلة عن باقي عناصر السرد وانما تدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية. مثل الزمان والمكان والاحداث والرؤى السردية، وعدم النظر إليها ضمن هذه العلاقات والصلات التي تقيمها مع عناصر الرواية، يجعل من العسير فهم الدور الوظيفي والبنائي الذي تنهض به الشخصية الروائية، وما حققته الرواية الجديدة من نجاح وتمايز يعود في نظر(البيريس) " إلى حسن توزيع هذه العناصر"[(3)].

وتعد الشخصية، اذاً، عاملاً تكوينياً وبنائياً مهماً في بنية الرواية، فهي تمثل حلقة الوصل الاساسية بين عناصرها كافة، ويتحدد وجودها من خلال علاقاتها بما يحيط بها فبالقدر الذي يؤثر فيها هذا المحيط تؤثر فيه، وتحدد ملامحه، " فلا وجود لأي شخص إلا بالنسبة لعلاقاته بما يحيط به، أناس، اشياء ماديـة وثقافية."[(4)] وهكذا نراها متصلة بالعناصر السردية كلها اتصالاً مباشراً أو غير مباشر وحسب

---

(1) نظرية الرواية في الأدب الانكليزي، انجيل بطرس سمعان، 23.

(2) الوهم في وجهة النظر في النقد الروائي الحديث – ريتشارد هارتز فوكل – ت – عبدالستار عبداللطيف مال الله، مجلة الثقافة الأجنبية العدد، 1، 1990، 87.

(3) تأريخ الرواية الحديثة، 103.

(4) بحوث في الرواية الجديدة، 92.

متطلبات السرد "ولا نبالغ اذا قلنا بعد ذلك أن الشخصية هي اهم العناصر التكوينية على مستوى البناء والدلالة التي تبعث الحركة في الرواية، وهـي العامـل الـذي يحرك العلاقات الحكائية ويؤزمها."[1] ونظراً للاهميـة البنائيـة التـي تشـكلها الشخصية في النص الروائي التاريخي كان من الضروري دراستها فـي ضـوء ارتباطها وتفاعلها مع ابنية الرواية وتقنياتها مثـل الحـدث والزمـان والـرؤى السردية[*]، وكذلك دراستها في ضـمن علاقاتهـا بـالبنى والعناصـر السـردية الصغرى، أن صح التعبير، إلا وهي العنوان لما يشكله من اهمية سردية بنائية من جهة، ولما يرتبط به من علاقـات دلاليـة مهمـة مـع الشخصـية مـن جهـة أخرى،بوصف العنوان مفتاح النص، لذا فأنه يحمل عناصر السرد ضمناً، وتجـدر الأشارة إلى أننا سوف نقارب هذا العنصر مقاربة تأويلية من أجل تتبع الشخصـية ودراستها عبر محاور الرواية التاريخية وابنيتها كافة.

أ- الشخصية وعلاقتها بالمنظور:

المادة القصصية التي تقدم في العمل الروائي، ومنها الشخصية، لا تقدم فـي صورة موضوعية تقريرية وانما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظـور الـذي ترى من خلاله[2]. وطريقة التنظيم هذه (المنظور) تخضع لمنظومة من العلاقـات الشائكة والمعقدة، منها مايتعلق بالراوي (السارد) ومنها مـايتعلق بـالمروي لـه (القارئ) ومنها مايتعلق بالمروي (النص) نفسه.[**] وتأتي اهميـة وجهـة النظـر

---

[1] الشخصية في عالم فرمان الروائي، طلال سلمان، 4، رسالة، ماجستير جامعة بغداد، كلية الأداب، 1996.

[*] هناك بعض العناصر، مثل المكان، تركنا الحديث عن علاقتها بالشخصية، لاننا سندرس ذلك في فصل المكان.

[2] ينظر: بناء الرواية، 130 وينظر: عناصر القصة، وويرت شولز، ت محمود منقذ الهاشمي، 44.

[**] مع كثرة الدراسات التي دارت حول (الرؤى) نجد أنها لاتكاد تتفق على مصطلح ثابت ومنهج محدد لضبط طبيعة أشتغال النص في هذا الجانب على منحى محدد معين، مما وقف حاجزاً أمام بلورة نظرية موحدة ومنسجمة لوجهة النظر أبتداء من هنري جيميس وتلميذه بيرسي لوبوك وأنتهاءً باوسبنسكي وكتابه شعرية التأليف. ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينت وأخرون، ت، مصطفى ناجي، 3 ومابعدها. ينظر: بناء الرواية، 131

وثرائها من تنوع أدوات التوصيل للقارئ والكيفية التي تقدم فيها المادة الروائية، فاذا كانت (الرسالة اللغوية) في الرواية تقوم على (الراوي – المروي – المروي له) فأن لسؤال يدور حول الكيفية والطريقة التي ينقل بها الراوي المادة الروائية إلى المروي له (القارئ) حتى استوت بشكلها النهائي؟. وبما أن الاجابة على هذا السؤال تقود إلى نتائج عديدة ومهمة نابعة من طبيعة العلاقة التي تقوم بين الطرفين الراوي – والمادة الروائية وعناصر الرواية، " ولما كان جوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات "[1] لذا فأننا في ضوء هذه العلاقة حاولنا أن نقوم بدراسة الشخصية ضمن علاقتها بالمنظور الذي يظهرها في القص، والكيفية التي ظهرت فيها الشخصية الروائية؟ ووجه النظر التي يتبناها الروائي في تقديمه للشخصية؟ والوسائل والتقنيات التي استعملها الروائي التاريخي في تقديمه لشخصياته؟ ومن ثم حاولنا دراسة مايطرأ على هذه البنية (الشخصية) من تغير وتشكيل نتيجة لثراء المنظورات وكثرتها، وأنعكاس ذلك كله على بناء الشخصية ووصفها، إذ أن الشخصية عندما تقدم بمنظور موضوعي، مثلاً ليست كما هي عندما تظهر بمنظور ذاتي، ولتعدد مواقع الراوي بين راوٍ خارجي وراو داخلي وأخر مشارك اسهاماتها ايضاً في تشكيل الشخصية في النص الروائي على منحى معين. وبسبب كثرة هذه التقنيات الخاصة بدراسة وجهة النظر والتي لاتخلو من اللبس والتشويش، لذا فاننا اعتمدنا في دراستنا (الشخصية وعلاقتها المنظور) على تصنيفات اوسينسكي.[*] حيث يقسم اوسينسكي المنظور على أربعة أقسام رئيسه في كتابه شعرية التأليف[2]:

---

[1] بناء الرواية، 132.

[*] لتعد تصنيفات اوسينسكي للمنظور في كتابه شعرية التأليف أكثر تماسكاً واستعمالاً وتجاوزاً لمسألة التعقيد واللبس التي أشرنا إليها، فضلاً عن كونها أكثر شمولاً لاحتوائها على عدة مستويات ملائمة لطبيعة الشخصيات وتحولاتها، مما سمح لنا بأن نقف على منظور هذه الشخصيات في أكثر من جانب فالمنظور الايديولوجي يكشف من مجموع القيم العقائدية للشخصيات، والمنظور النفسي يعطي تصوراً عن طبيعة المتكلم في الرواية، والمنظور التعبيري يهتم بالصياغة اللغوية والعبارات.

[2] شعرية التأليف، بوريس اوسبنسكي، ت، د. ناصر حلاوي، سعيد الغانمي، 55.

وينظر: تحليل الخطاب الروائي – سعيد يقطين. 204 ، ينظر: بناء الرواية، 132.

1- المنظور على المستوى الايديولوجي.
2- المنظور على المستوى النفسي.
3- المنظور على المستوى التعبيري.
4- المنظور على مستوى الزمان والمكان.

ومن الملاحظ(*) على هذه المستويات أن هناك تداخلات بينها، على الرغم من استغلال كل مستوى على حده، من هذه التداخلات أن السرد الذاتي في المنظور النفسي يحيل إلى السرد المباشر في المنظور التعبيري، والمنظور الموضوعي يحيل إلى مستوى السرد غير المباشر.. وعملية التركيز على منظور واحد من قبل الروائي -- سواء اكان ذاتيا أو موضوعياً – قد يفضي إلى هيمنة ايديولوجية واحدة وصوت واحد منفرد ... وهكذا، لذا كان هناك تداخل في مستويات التحليل انطلاقاً من عملية التداخل التي أشرنا إليها.

المنظور على المستوي الايديولوجي:

لايخلو أي عمل روائي مهما كان شكله أو حجمه من مجموعة من القيم والعقائد التي تمثل الفكر الايديولوجي الذي يحمله المؤلف بأتجاه القضايا المطروحة في نصه الأدبي(**)، وقد تنبع هذه القيم في النص الروائي من مصادر وطرائق

(*) ومن الملاحظات التي لابد من الاشارة اليها أننا قمنا في تحليلتنا، بأبعاد المستوى الرابع، المنظور على مستوى الزمان والمكان، أنطلاقاً من أن دراستنا خصصت فصلاً كاملاً لدراسة المكان عبر علاقته بالشخصية.

(**) يهتم هذا المستوى بالاجابة عن السؤال الاتي: " وجهة النظر مَنْ – يتبناها المؤلف حين يقوم العالم الذي يصفه ويدركه ايديولوجيا" أم الشخصيات. ويرى بعض الباحثين أن هذا المستوى يمثل: بناء القيم التحتي الشامل للعمل الأدبي الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تطرح فيه. ويعرف اوسبنسكي هذه الايدلوجية العامة أو وجهة النظر الاساسية التقيمية التي تحكم العمل الأدبي بأنها: (منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً.) وهذا المستوى لايظهر منفصلاً في بناء النص الحديث بل يتخلل كل اجزاء العمل الأدبي، ويرتبط ارتباطاً كبيراً بالشخصية الروائية.

ينظر: شعرية التأليف، 190، بناء الرواية 134.

مختلفة، منها مايبدو من منظور أو صوت راو منفرد (احادي الصوت) يطغى على أصوات الشخصيات الاخرى ويصادر وجهات نظرها ويخضع اقوالهـا وافعالهـا لمنظور، (هو) وتكون هذه الشخصيات اداة طبيعة بيده ليمرر عبرهـا ايديولوجيتـه وأفكاره، أما الطريقة الاخرى لظهور القيم والإايديولوجيات هي (تعـدد الاصـوات) وفيها يوزع الراوي منظوره الايديولوجي على شخصياته، حتى تبـدو باسـتقلالها النسبي عن صوت الراوي المنفرد وكأنها صادرة من هـذه الشخصـيات، وعندئـذ تسمى الرواية متعددة الأصوات (البوليفونية)[*].

وتعد الطريقة التي يهيمين فيها المنظور الأيديولوجي للـراوي المنفـرد ذي الصوت الواحد هي الشائعة في القص الكلاسيكي[1] وهي الأقـرب إلـى صـوت ومنظور(المؤلف) ومن ثم فهي الأقرب إلى الشكل السردي الملحمـي والتـاريخي، حيث استعملها جرجي زيدان في رواياته التاريخية لمناسـبتها للغـرض التعليمـي والارشادي والوعظي من جهة، وسماحها للراوئ بالشرح والتعليـق علـى بعـض الأصوات التاريخية وتفسيرها من جهة ثانية[2]؛ لأن من الصـعوبة بمكـان علـى

---

[*] لقد ذهب اوسبنسكي إلى أن (البوليفونية) أو تعدد الاصوات تتحقق في المنظور الايديولوجي للرواية عندما تتوافر الشروط الأتية:

أ- يحدث تعدد الاصوات حيث تحضر وجهات نظر متعدده في داخل العمل الأدبي.

ب- يجب أن تنتمي وجهات النظر في العمل المتعدد الأصوات مباشرة إلى الشخصيات المشاركة في الاحداث المروية (في الفعل) بعبارة آخرى لايوجد موقع أيديولوجي مجرد خارج نطاق شخصيات الشخوص.

ج- بدراسة تعدد الاصوات، نأخذ وجهات النظر التي تتكشف على مستوى الايديولوجيات فقط.

ينظر: شعرية التأليف، 10

ينظر: بناء الرواية، 113.

[1] ينظر الرواية، 134.

[2] ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 57.

ينظر: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، 138. ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية العربية، 112- سنقوم بدراسة اهم خصائص المنظور الأيديولوجي والنفسي والتعبيري للرواية التاريخية=

الروائي التاريخي وهو يقف أمام احداث التاريخ سارداً وراوياً لها أن يكــون فــي استقلال تام عن احداثه أو أن يكون حيادياً وموضوعياً في الأحوال جميعاً. فقد يعمد إلى بعض الاساليب عن قصد أو بدون قصد والتــي تظهــر موقفــه الايــديولوجي والفكري بازاء الاحداث التاريخية، وعلى الرغم من هذه الهيمنة لصــوت الــراوي الخارجي على اصوات الشخصيات وايديولوجياتها في الرواية التاريخيــة العربيــة الكلاسيكية إلا أن هذا لايعني خلو الرواية التاريخية العربية الجديدة من وجود بعض الشخصيات التي مثلث ايديولوجيات واصوات مستقلة نسبياً عن صــوت الــراوي، فبدت متعارضة حيناً ومتفقة حينا آخرى فيما بينها. وتباين الروائيون التاريخيون في تعبيرهم عن منظورهم الايديولوجي، وفي استغلالهم لبنية الشخصية في تأدية هــذا الغرض، وكذلك اختلفوا في طريقة عرض القيم الفكرية وحضورها في رواياتهم مما كان سبباً في اثارة مجموعة من الاسئلة أولها. كيف استطاع الروائي التاريخي مــن خلال شخصياته، التعبير عن ايديولوجيته؟ وما علاقة هذه الشخصيات بــالمنظور الايديولوجي للكاتب؟ وكيف استعملها في التعبير عن رؤاه الفكرية؟ وما الاســاليب والطرائق التي اتبعها لتأدية هذا الغرض؟.

ذلك كله يمكن أن يتجلى لنا بأختيار عدداً من الروايات التاريخية العربية ومن هذه الروايات، راوية (كفاح طيبة 1944) التي تتخذ من التأريخ الفرعوني باحداثــه وصراعاته وسيلة لغرض تحقيق بعداً ايديولوجياً واحداً يتمثل بالسعي الجــاد لنيــل الحرية والدفاع عن الوطن وضرورة التفاف الشعب حول قائده. وجاء تأكيد الكاتب على هذا المنحى العقائدي من خلال اختياره حقبة من اعنف حقب التأريخ الفرعوني

=العربية بعد 1939 وعبر ارتباطها بالشخصية حصراً، وبنماذج ونصوص روائية مختارة، ولم نقم بدراستها جميعاً لاسباب منها، اشتراك أغلب الروايات التاريخية العربية بهذه الخصائص العامة للمنظور، والسبب الأخر ان الروايات التاريخية كثيرة بمكان يصعب معه دراستها جميعاً دراسة مستقصية مما ادى ذلك كله إلى أن نستعمل منهجاً أنتقائياً يبحث عن النوع لا الكم بمعنى أنه يبحث عن الفرادة الأدبية والخصيصة وتغير الاساليب وتنوع الادوات وأختلاف المنظورات.

اضطراباً وفوضى في العهد الذي غزا الهكسوس مصر، ويتولى مهمة سرد هذه الاحداث الراوي الخارجي برؤية من الخلف[*] تصادر افكار الشخصيات واصواتها، ولايستثنى من هذا الحكم الحوار الذي يعد أقرب الصيغ تعبيراً عن منظور الشخصية وصوتها، فنرى الراوي الخارجي فيه يطل برأسه من بين السطور ليعلق تارة ويعطي احكاماً تارة أخرى، كما في هذا الحوار، مثلاً، الذي جرى بين (فرعون) وولي عهده الامير (كاسوس) حيث يقطع الراوي الحوار ليعلق عليه وعلى الشخصيات المتحاورة تعليقاً ينم عن سطوه الراوي الخارجي وعن مركزية الصوت المنفرد وايديولوجيته فهو يضمن الحوار وصفاً لشخصية الامير تحس عبره بتدخل الراوي الخارجي وسطوته على مجمل السرد. " لقد ارسلت في طلبك ايها الأمير لا طلعك على بلاغ رسول الشمال، لنرى فيه معنا رايك، واصغى الامير لوالده باهتمام شديد بدا على محياه الحسن الذي يشبه اباه في لون بشرته وقسماته وبروز اسنانه العليا، ثم ادار الملك عينيه في الحاضرين وقال:

– فها أنتم أولاء أيها السادة ترون أنه لكي نرضى ابو فيس ينبغي ان نخلع هذا التاج ونذبح أفراس البحر المقدسة"[1]، وهذه ثيمة تتكرر في الرواية على نحو واسع[2]. ويعلو صوته على أصوات الشخصيات الاخرى. أما في رواية (الام جحا: محمد فريد ابو حديد) جديد فأن مجال الرؤية ينتقل إلى الداخل، حيث أن راويها لم يكن راوياً من خارجياً كما هي الحال في رواية كفاح طيبة، بل اننا نلمس سيطرة الراوي (الشخصية) على الفضاء الروائي، مما افضى إلى ايديولوجية واحدة، وصوت واحد منفرد يهيمن على عملية البناء الروائي وهو صوت (الراوي المشارك)[3]، في حين تظهر أصوات وايديولوجيات الشخصيات الاخرى ضعيفة

(*) الرؤية من الخلف: وهو ان يقف الكاتب خلف شخصياته، ويعرف عنها اكثر مما تعرفه هي عن نفسها.

(1) كفاح طيبة، نجيب محفوظ، 356.

(2) ينظر: كفاح طيبة، 409، 417، 421، 449، 453.

(3) الراوي المشارك: (يكون الراوي هنا بطلاً للرواية وراوياً لها يسهم في صناعة الاحداث بالقدر الذي يتكفل بعملية روايتها. ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، 112.

ولا يشار إليها إلاحين ينتقدها الراوي الشخصية (جحا) أو يتحدث عنها من منظوره الذاتي، لأن تسليط الضوء وبؤرة الرؤيا منصبين على شخصية (جحا) المحورية مع اهمال شبه تام للشخصيات الاخرى، فلا نتعرف على شخصيات الرواية إلا من منظور (جحا) الذي يلونها بانطباعاته ومواقفه الذاتية، فتبدو اوصافها متعلقة بطبيعة علاقتها بجحا، فزوجته تظهر مقيتة فظة كثيرة الحديث لاتحسن التصرف عكس صديقه (الحمار) صاحب الاحاسيس المرهقة الذي يشعر بالالفة والمودة إلى جانبه، وكذلك أولاده (عجيب وجميلة) وصديقه (ابو النور). هذه الشخصيات جميعاً تتلون اوصافها وسلوكها وطباعها بمنظور الراوي المشارك جحا الذي يخلع عليها ما تمليه عليه تجربته وعلاقته بهذه الشخصيات، والحال هذه فأن الرواية هنا تنتمي إلى نوع الرواية ذات الصوت الواحد. التي تميل إلى اخضاع الشخصيات جميعاً إلى ايديولوجية الشخصية (الراوي) ومنظورها العقائدي، وحسبنا هذين المثالين اللذين يوضحان هيمنة الراوي المشارك على السرد ووصف الشخصيات وتقديمها من منظور ذاتي داخلي يكشف عن ايديولوجية واحدة تسود العمل الروائي كما في هذا النص الذي يقوم فيه الراوي (جحا) زوجته من منظوره الذاتي وبضمير المتكلم: "هي تخالفني في كل شئ وفي كل معنى. فأنا رجل نحيف الجسم وهي مثل فرس النهر، كأنها تأكل مع عميان، وأنا خفيف الصوت وهي إذا نطقت كأن في حلقها بوقاً. وأنا أحب الصمت وهي تحب ان تتكلم بلسان ذي ثلاث شعب. وأنا أحب النور وهي تحب الظلام، فإذا فتحت نافذة أغلقتها وإذا أوقدت مصباحاً اطفأته. واذا سكت ثرثرت واذا تكلمت التوت على فما تنطق. وهي فوق هذا كله تتعمد أن تكون الحياة غير ما أرضى وتتعمد أن تحب كل ما اكره وتكره كل ما أحب"[1].

وعلى هذا النحو تبدو صور الشخصيات وأوصافها في رواية الام جحا متعلقة بموقف الشخصية الساردة (جحا) من الشخصيات الاخرى، فترى السارد يقوم لنا شخصيات بأوصاف رائعة وجميلة لأنها شخصيات قريبة إلى نفسه أحبها واستأنس

---

[1] الام جحا، محمد فريد ابو حديد، 12.

بها فلا مناص أن يفرض عليها الأوصاف التي يحبها (هو) من ذلك وصفه لخطيبته ووالديه (عجيب وجميلة)[1].

وأمام هيمنة صوت الراوي المشارك فأن المنظور الايديولوجي لايخرج من سلطته، أي الراوي، فهو يصف الشخصيات ويقدمها، كما بيناه ومن ثم فهو يكشف عن منظوره بازاء القضايا المطروحة في النص ويعلق عليها، ولايغادر الأحداث إلا وقد خلع عليها منظوره الفكري والايديولوجي من ذلك سرده لحدث رأه يمثل "كلباً مسكيناً نستطيع أن نعد اضلاعه البارزة من تحت جلده وكان كل شئ فيه يستدر الرحم... "[2]. فيقطع الراوي المشارك السرد ليصف لنا أنفعاله بالحدث الذي ينم عن منظوره الايديولوجي بازاء قضايا مثل (الرحمة والشفقة والمحبة.. الخ) كما في هذه التعليقات التي نلمحها بين ثنايا السرد (الحدث) فهو يعلق على حدث أثر في نفسه قائلاً: " إن الله يطل على الكون بعين الرحمة والشفقة لايفرق بين الناس والحيوان، فلكل حي في هذا الوجود مكان في رحمته. واذا نحن وقفنا بين يديه يوم الحساب لم يكن لنا أمل إلا في رحمته،وما أجدرنا نحن البشر أن نرحم، لعلنا نكون أهلاً للدخول في رحاب الله"[3].

أما رواية علي أحمد باكثير فتقف على النقيض من رواية الام جحا، فهي من الروايات التاريخية العربية القليلة، التي يمكن عدها من بعض الوجوه رواية متعددة الاصوات وذلك لظهور اصوات عدة فيها تمثل ايديولوجيات خاصة بشخصياتها وتتمتع بالاستقلال النسبي عن صوت الراوي الخارجي (المؤلف) فهي تختلف وتتفق ايديولوجياً بازاء القضايا المطروحة في السرد، وتعبر أغلب الشخصيات المشاركة في القص عن موقف ورأي يعد إلى حد كبير موقفها (هيَ) ولاينتمي باي حال من الاحوال الى موقف ايديولوجية خارج عنها، بعض من هذا تحقق في رواية

---

[1] ينظر: الام جحا، محمد فريد ابو حديد،22، 24، 26.

[2] الام جحا، 32.

[3] الام جحا، محمد فريد ابو حديد، 33.

(الثائر الاحمر 1945)، عندما تبنى مؤلفها منظورات ايديولوجية عدة وزعها على شخصياته بازاء القضايا السياسية والفكرية والاجتماعية المهمة التي تجسدت في ثورة القرامطة التاريخية، وظهرت بولوفينية الرواية، وتعدد الايديولوجيات في هذه الرواية عبر التزام مؤلفها موقفاً حيادياً موضوعيا، بازاد الاحداث، تاركاً لشخصياته حرية التعبير عن منظورها الفكري حيال هذه الاحداث (حركة القرامطة)، وقد عزز الموقف الحيادي لباكثير ظهور عدد من وجهات النظر الخاصة، بالشخصية باتجاه هذه القضية.

فهناك شخصيات تؤيد ثورة القرامطة وتكشف عن اقتناعها وتأييدها للأسس التي قامت عليها، وهي تنتمي فكرياً وايديولوجياً إلى هذه الحركة، وبالمقابل هناك شخصياته روائية تقف على النقيض من هذه الشخصيات لكونها تستند إلى مجموعة من القيم الدينية والاجتماعية التي تتنافى ومبادئ هذه الثورة وتتعارض مع تكوينها الايديولوجي، يمثل الطرف الأول التيار المتطرف المنحل من أسار الدين والعقائد والتقاليد، ويمثل الطرف الثاني التيار الأسلامي الملتزم، وكما يظهر في حوار الشخصيات الذي يمثل ايدلوجيتين مستقلتين عن بعضهما من دون تدخل الراوي (الكاتب).

قال الكرماني احد دعاة حركة القرامطة:

(– متى اصلحت أحوال الناس بالدين ياعبدان.؟ لقد وجد الدين من قديم ومابرح الفقير يموت من الجموع، والغني يموت من البطنة، والقوي يسطو على الضعيف ...

قال عبدان: ولكن الدين لايرضى بهذا، فذاك ابو البقاء البغدادي، مثلاً، قام بما اوجبه الدين عليه، فأمر بالمعروف ونهى عن المنكر وجمع المظلومين من الفقراء والفلاحين والعمال والصناع ليطالبوا بحقوقهم ويرفع الظلم عنهم. فقد جاء دينك باشياء لايمكن تحقيقها كذلك، خذ مثلاً لذلك أنه فرض الزكاة على الاغنياء فهل ادوها؟ وأوجب العدل الجزئي على ولاة الناس ورعاتهم فهل قاموا به؟

- ليس هذا ذنب الدين وانما هو ذنب الذين قصروا في تنفيذ احكامه."[1]
وحسبنا هذا النص وإلا فالرواية تكثر فيها اصوات الشخصيات[2] التي تمثل ايديولوجيات مستقلة يعرضها الكاتب بحيادية من دون أن يتدخل بالشرح والتعليق.

أما رواية باكثير الثانية (واسلاماه) فعلى الرغم من تعدد الشخصيات فيها إلا ان هذه الشخصيات تتوحد في ايديولوجية واحدة وهدف واحد هو الجهاد ضد الغزاة التتر. نحن اذن امام ايديولوجية واحدة تسود الرواية، وان عملية توحد هذه الايديولوجية يتنافى مع شرط من شروط تعدد الأصوات أو (بوليفونية) الرواية، التي حددها بوريس اوسنبسكي[3] فضلاً عن ذلك فأن الشخصيات لاتعبر عن افكارها بصوتها، بل أن عملية السرد يتكفل بادائها راوٍ خارجي يقف خلف الاحداث ويهيمن على كافة أبنية الرواية، ومنها الشخصية، من منطلق المعرفة التامة، ويمكننا أن نستشف هذه الهيمنة للراوي الخارجي عبر الاحكام والمعلومات التي يسوقها عن شخصياته ومشاعرهم بازاء الغزو التتري ويكشف عن منظورهم الفكري والعقائدي حول فرض من فرائض الاسلام إلا وهو الجهاد في سبيل الله، ويستبطن دواخلهم، وتتلاشى أصوات شخصياته والقيم العقائدية التي يحملونها أمام المعرفة التامة للراوي(السارد) مما يجعل الراوية ذات بعد ايديولوجي واحد ينتمي مباشرة إلى راوٍ خارجي كما في هذا النص الذي تعلو فيه مجموعة القيم العقائدية المتصلة بالجهاد من جانب الكاتب: " وكان شهر رمضان قد دخل، وصام الناس بضعة أيام منه، حينما نودى في القاهرة وسائر مدن القطر المصري وقراه، بالخروج إلى الجهاد في سبيل الله ونصره دين رسول الله ﷺ، وتردد في هذا النداء العظيم في جميع أنحاء القطر ..."[4] وهنا يقطع الكاتب السرد ليقدم لنا وصفاً

---

[1] الثائر الأحمر، علي احمد باكثير، 79.

[2] ينظر: الثائر الأحمر، 54،16، 180.

[3] ينظر: شعرية التأليف، 35.

[4] واسلاماه، علي احمد باكثير، 185.

للشخصيات ومشاعرهم ويتبنى منظورهم الايديولوجي ومن ثم يسوق محموله الفكري اتجاه الجهاد، فيقول مواصلاً السرد: " .... في جميع أرجاء القطر، واحسوا كأنهم خلق أخر غير ماكانوا عليه، وأنهم يعيشون في عصر غير عصرهم ذاك. في عهد الاسلام الأول حين كان الصحابة رضوان الله عليهم يلبون دعوة الرسول ﷺ، فينفرون خفافاً وثقالاً، يجاهدون معه المشركين، ويبتغون أحد الحسنيين، النصر أو الشهادة، حتى يجعلوا كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله العليا، وطغى هذا الشعور على جميع طبقات الشعب..."[1].

هذا الهدف السامي الجهاد، جعل شخصيات الرواية على كثرتها، ورغم المنازعات التي قد تحصل فيما بينها، كما في الخلافات بين قطز وبيبرس[2]. تتوحد باتجاه واحد وتجتمع حول ايديولوجية واحدة (الجهاد) فعندما تشتد النوائب، وتدور الدوائر ينسى(قطز) كرهه لـ(بيبرس) ويوكل إليه قيادة الجيش الاسلامي في معركة عين جالوت، وماذاك إلا أنه رأى أن مصلحة الأمة الاسلامية فوق احقاده ونزواته الذاتية التي ذابت امام هدف الجهاد السامي. وتشاطر رواية (فارس بني حمدان: علي الجارم) رواية واسلاماه في اعتمادها في بنائها للمنظور على صوت الراوي الخارجي الذي يعلق على الأحداث ويشرحها من منطق الراوي تام المعرفة المطلع على الشخصية ومايتصل بها من ابعاد، فهو لا يأبه، مثلاً، وهو في خضم وصفه لشخصية (سخينه) بأن يقطع هذا الوصف ويعلق على التكوين الوراثي لهذه الشخصية ويبين كيف امتزج في تكوينها الدم العربي والرومي، ثم يعود ويواصل السرد لتكون هذه التعليقات أشبه بالجملة الاعتراضية بتوسطها السرد على نحو تتنسب فيه مباشرة إلى منظور الكاتب)، وتوحي بهيمنة على ايديولوجيات شخصياته واصواتها، ومن ثم التحكم في عمليه وصفها وتقديمها، وعلى هذا النحو: "اطرقت اطراقة طويلة، وأخذت تهز رأسها في وجوم، كانت سخينه في نحو الخامسة

---

[1] واسلاماه، علي احمد باكثير، 185.

[2] ينظر: المصدر نفسه، 206.

والثلاثين صبيحة الوجة، جميلة الطلعة فارعة الطول ممتلئة الجسم امتزج في تكوينها الدم العربي بالسلالة الرومية فجاءت صورة بارعة للملاحة العربية، والجمال الاغريقي معا – وكانت تجلس في ذلك اليوم وهو الحادي والعشرون من رجب سنة ثلاثة وعشرون وثلاثمائة ..... "[1].

ويسوق الروائي الكثير من الحوارات على ألسنة شخصياته والتي تتماهى كثيراً مع صوت الراوي برؤية من الخلف مما يجعلها تنتمي جميعاً إلى منظور الكاتب الأيديولوجي ولاتمثل اصواتاً مستقلة عن منظوره، ومن امثله ذلك الحوار الذي يدور بين شخصيات الرواية حول سقوط الدولة العباسية وأسباب سقوطها فعلى الرغم من تخلي الراوي عن مهمة سرد الاحداث التاريخية الخاصة بسقوط بغداد، وجعلها أي الاحداث، تتسرب من تحت عباءة احد شخصياته، إلا ان هذا كله لم يلغ سيطرة الراوي وهيمنته.[2] وهذا الأمر يتكرر في رواية (اليوم الموعود: نجيب الكيلاني 1960) حيث لم يستطع الحوار من أن يخفي صوت الراوي ومحموله الفكري، ومن أمثلة ذلك الحوار الذي دار بين جنديين من جنود لويس الرابع عشر عقب انهزامهم في أحدى معاركهم الحاسمة مع المسلمين في مصر، وتنتمي فيه تعليقات الشخصيتين وموقفهما من الحرب مباشرة إلى منظور الراوي (الكاتب) بالرغم من تخليه عن مهمة السرد باتاحته الفرصة لشخصياته بالتحاور من منظورها الذاتي، من هذه العبارات التي تكشف عن موقف الراوي الايديولوجي قوله على لسان (مارسيل) احد شخصيات العدو (إن شمس مصر لاتنير إلا طريق المدافعين عن أرضها.) بأي منطق نعلل قول هذا الجندي الذي جاء لمقاتلة المصريين، ومن ثم باي منطق نبرر قول جندي فرنسي أخر وهو ينعت زملاءه وقائده " أية جريمة شنعاء اقترفها لويس، أهذا هو القربان الذي تقدم به إلى الرب

---

[1] فارس بني حمدان، علي الجارم، 6.

[2] ينظر: فارس بني حمدان، 21.

لكم يحزنني ان يكون ذلك المصير هو النهاية" [1]. وتقول الشخصيات في مشهد حواري أخر:

- هل الشمس مشرقة. اجل.
- والمصريون ألن يهجموا اليوم. لا ادري.
- آه.. ارجو الا يفعلوا ذلك قبل ان اسلم الروح، ان حوافر الخيل وهي تدوسنا تشبه مطارق الفضاء حينما تدق رؤوسنا، لكأنني في جهنم العالم الآخر .... هذا هو الحصاد ايها الرفيق.. خيبة أمل.. ضياع.. موتى بلا قبور.. واوبئة.. وسخريات من السماء، ومن الارض وظلام رغم الشمس المشرقة، ان شمس مصر لا تنير إلا طريق المدافعين عن أرضها ... يخيل الي ذلك "[2]. من الواضح أن العبارة الأخيرة – إن شمس مصر لاتنير ألا طريق المدافعين عنها – لاتصدر باي حال من الاحوال عن شخصية الجندي الفرنسي، وقد يميل الراوي احياناً إلى استعمال بعض الالفاظ والتراكيب اللغوية التي تفصح عن موقفه من السرد وهو يطل برأسه من بين السطور باقواله، فهو مثلاً في اطار سرد احداث تتعلى بالاسرى، يقطع السرد فجأة بأستعماله صيغة (كما قلنا) لتوضيح الحدث وتذكيرنا بما فات من احداث. " كان عدد الأسرى المسلمين قليلاً، وكان واضحاً ان الصليبين يرغبون رغبة اكيدة في القضاء عليهم ... غير ان فكرة لويس كانت تتركز، كما قلنا، في الابقاء على حياة هؤلاء الاسرى، حتى يستطيع أن يستبدل بهم أسرى الفرنج لدى المسلمين"[3].

---

[1] ينظر: اليوم الموعود، نجيب الكيلاني 230.

[2] اليوم الموعود، نجيب الكيلاني، 230.

وينظر: 16، 22، 80.

[3] اليوم الموعود، 219.

تجسدت في هذه الروايات التاريخية اهم خصائص المنظور الايديولوجي عبر ارتباطه بالشخصية، أما الروايات التاريخية العربية الاخرى فتحوم خصائصها وصفاتها على مستوى المنظور الايديولوجي قريباً من هذه الاطر التي تمَ تحديدها.

المنظور على المستوى التعبيري:

يتناول هذا المستوى التركيب اللغوي في النص، واشكال تفاعل كلام الراوي مع كلام الشخصيات، كما يساهم في تحديد مناطق الشخصيات[1]، لإن القص يقوم على نحو عام راو يأخذ على عاتقه سرد الأحداث ووصف المكان وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها واحساساتها، وفي هذه الحالة توجد علاقة ديناميكية بين كلام الشخصية وكلام الراوي الناقل، وهذه العلاقة معقدة متداخلة، حيث أن الراوي قد ينقل كلام الشخصية من دون أن يضيف عليه من كلامه، أو قد يصبغه بصبغته الخاصة، ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري[2]، فقد تقدم الشخصية من قبل راو خارجي وبضمير الغائب (هو) أو من قبل راو مشارك، أو قد تترك للشخصية مهمة تقديم نفسها والشخصيات الأخرى وبضمير المتكلم (أنا) واحياناً يشترك ضميران أو أكثر في صياغة الاسلوب الذي تقدم به الشخصية. وتدخل اللغة ومستوياتها بين فصحى وعامية وانشائية وخبرية وشاعرية .... الخ، عوامل مهمة في تحديد المستوى التعبيري ودراسته.

تقوم أغلب الروايات التاريخية العربية على تقنية سردية واحدة للتعبير عن الشخصيات وتقديمها، وهي استعمال ضمير الغائب (هو) للراوي الخارجي، أي بأسلوب غير مباشر، فالجمل السردية التي تقدم بواسطتها الشخصية تصاغ بأسلوب

---

[1] يقصد الناقد الروسي ميخائيل باختين بمنطقة (البطل أو الشخصية) بانها: دائرة فعل صوت البطل المختلط بطريقة أو بأخرى بصوت المؤلف (الراوي) وهذه المنطقة تتكون من كلام البطل المباشر وأفعاله، ومن كلام المؤلف عنه، ومن حواره مع الشخصيات، ومن كلام الغير عنه. ينظر: الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ت، يوسف حلاق – منشورات وزارة الثقافة – دمشق – 1988، 25.

[2] ينظر: بناء الرواية، 158.

تعبيري ومن قبل راوٍ يقف خارج نطاق الرؤية السردية وهو يتماهى كثيراً مع صوت المؤلف بوصفه (الانا الثانية) له. واستعمال صيغة ضمير الغائب ثيمة تهيمن على الصيغ التعبيرية الأخرى في الشكل السردي التاريخي العربي، فرواية (طارق بن زياد) تستعملها على نحو واسع وكذلك روايات محمد فريد أبي جديد باستثناء (روايتي الام جحا، وجحا في جانبولاذ) وعلى الجارم والعريان وباكثير، واذا شئنا المثال بدءاً باول روايات هذه المرحلة (عبث الاقدار) فنجد أنها اعتمدت في مستواها التعبيري كثيراً، على صيغة ضمير الغائب (هو) فقدمت اكثر شخصيات هذه الرواية بأسلوب تعبيري غير مباشر وعلى النحو التالي:

- شخصية فرعون "تبدت قوته الخارقة في صدره الواسع وساعديه المفتولين وانفه الاشم"[1].
- شخصية زايا " وقد بلغت الاربعين ولم تنل منها السنون إلا قليلاً، فاحتفظت بمعالم جمالها وكمال نضجها"[2].
- شخصيتا خني ونافا: " كان نحيفاً دقيق القسمات هادئ الملامح، تذكر صورته بصورة امه التي اتصفت بالورع والتدين. وكان في ذلك على النقيض من شقيقه نافا الذي ورث عن والده جسمه البدين ووجهه الممتليء"[3].
- شخصيتا الاميرة مري سي غنج والأمير ابور: " وكان وجهها كهالة من بهاء نور يشرق وسناء على القلوب فيعمرها بحياة الأفراح، وجاء على أثرها سمو الأمير ابور ، مصحوباً بالحاشية. وكان في الخامسة والثلاثين قوي البنيان مهيب الطلعة يدل مظهره على النبل والشرف والبسالة "[4].

---

[1] عبث الاقدار، 211.

[2] عبث الاقدار، 256.

[3] عبث الاقدار، 256.

[4] عبث الاقدار، 304 ومابعدها.

وصياغة المستوى التعبيري بالاعتماد على تقنية تعبيرية أو اسلوبية واحدة وفي الاحوال جميعاً لها ابعادها الدلالية والاسلوبية والتأثيرية، لان اوصاف الشخصية واقوالها وافعالها المقدمة عبر راوٍ ناقل يجعلها بعيدة عن التأثير المباشر في القارئ بوصفها قدمت من قبل راوٍ خارجي ناقل وباسلوب أخباري، قابلاً للتصديق وعدمه، وهذا الأمر بدوره يحجبنا عن رؤية الشخصية رؤية مباشرة، لأنها ظهرت لنا تعبيرياً، بواسطة الراوي، في حين إن استعمال صيغة تعبيرية مثل ضمير المتكلم (أنا) قد يلغي تلك المسافة الفاصلة بين الشخصية والقارئ ويجعلها تحضر حضوراً مباشراً امامه وتكون بذلك أكثر تأثيراً وفعالية . ونجيب محفوظ من الكتاب الذين يدمجون، أحياناً، بين الاسلوبين التعبيريين المباشر وغير المباشر، أي بين كلام الراوي الناقل وكلام الشخصية نفسها، ويأتي كلام الشخصية مندمجاً داخل كلام الراوي، وباسلوب عرف بـ (الاسلوب غير المباشر الحر)[1] يستعمل، غالباً، في الكشف عن البعد النفسي والتعبير عنه، فمثلاً، يقدم نجيب محفوظ المحتوى النفسي لشخصية رادوبيس، باسلوب تعبيري غير مباشر حر، وباستعمال عبارة – وتساءلت في وحدتها – ينقلنا من مستوى المنظور الموضوعي الخارجي إلى مستوى المنظور الموضوعي الذاتي: "وتساءلت في وحدتها:ترى هل يرسل فرعون في طلبها هذا المساء.؟ آه أهي لهذا تضطرب وتقلق.؟ أهي تخشى؟ كلا ... ان هذا الحسن الذي لم تحظ بمثله امرأة من قبل حقيق بأن يملأها ثقة بنفسها لاحد لها،

---

[1] (الاسلوب غير المباشر الحر): أول من اكتشف هذا الاسلوب اللغوي السويسري (شارل باي) سنة 1912 ويجمع بين خصائص الاسلوبين التقليديين، المباشر، وغير المباشر، ويعطي للكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي، ويختلف عن الاسلوب المباشر في كونه يخلو من علامات التنصيص ويخلو من بعض الخصائص النحوية، ولايشتمل على صيغة المتكلم والمخاطب. كما أنه يختلف عن الأسلوب غير المباشر بخلوه من فعل القول، وتظهر فيه بعض الصيغ الأنشائية مثل التعجب والاستفهام.؟ ومن مميزاته ايضاً تظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الاراء أو المواقف. والتي تكون أقرب إلى طبيعة الراوي.
ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، 159.

وانها لكذلك.. ولن يقاوم جمالها انسان. ولن يذل حسنها مخلوق، ولو كان فرعون نفسه، ولكن لماذا اذاً هي مضطربة قلقة: لقد عاودها ذلك الشعور الغريب الذي تلبسها مساء الامس، والذي نبض بقلبها أول ما نبض حين وقع بصرها على الملك الشاب الواقف على ظهر عجلته كالتمثال يا عجبا.. اتراها حائرة لأنها حيال لغز غامض... "[1].

بدا واضحاً ان هذا المقطع، الذي يصف فيه الراوي رادوبيس، مزيج من الاسلوبين غير المباشر والمباشر، بما يحمله من خصائص مشتركة تجعله ينتمي للقسمين، فهو من جانب يستعمل ضمير الغائب (هي) ولم يقدمها الراوي بفعل من أفعال القول للنفس التي يعود فيها الضمير على المتكلم، ومن جانب أخر نجده قريباً من الاسلوب التعبيري المباشر الذي يستعمل الضمير (أنا) بما نجد، فيه من خصائص هذا الاسلوب من استفهام وتعجب وتكرار وبعض الالفاظ الخاصة بالمنظور الذاتي للشخصية، وهذا الاسلوب ثيمة تتكرر في روايات نجيب محفوظ إلى جانب الاسلوب غير المباشر[2].

ويمكن أن نشير إلى مسألة أخرى، على مستوى المنظور التعبيري، في الرواية التاريخية العربية. تتمثل في ميل بعض كتابها إلى الاهتمام الواسع حد المبالغة، باللغة الروائية، وربما كان ذلك على حساب الفكرة احياناً، فجاء سردهم متقلاً،بالمحسنات البلاغية والبديعية، واساليبهم تعنى، إلى حد كبير، بنصاعة العبارة والتزويق اللفظي، أو أستعمال لغة انشائية أو شعرية، كما ان لغة السرد استعملت، في أغلب النصوص، بمستوى واحد، بمعنى ان الراوي يستعمل في سرده للاحداث الاسلوب التعبيري ذاته في الحوار، والشخصيات المتحاورة تتكلم بمستوى تعبير واحد، من دون أن يوزع في منظوره التعبيري اسلوبه على أساس طبيعة الاحداث

---

[1] رادوبيس، نجيب محفوظ، 417.

[2] ينظر: بناء الرواية، 550.

ونمط الشخصيات والزمان والمكان وسائر مكونات السرد الأخرى، هـذا السـمات مجتمعة أو متفرقة تجسدت في عدد من الروايات التاريخية العربية، منها روايات[1] علي الجارم التي اتسمت باحتفائها بالعبارة الشعرية المتمثلة بالمحسنات البلاغيـة، وانعكست بذلك على الاسلوب الذي تقدم فيه الشخصية في هذا الرواية، وبالاختيـار العشوائي لأي من هذه الروايات سيتبلور ذلك جلياً فمثلاً، في رواية (مرح الوليد) يقدم الراوي شخصياته باسلوب تعبيري مستخدماً تقنية سردية تعبيرية تعتمد علـى استعمال ضمير الغائب، وعلى النحو الاتي:

"كانت سلمى في بُرد شبابها زينة شبابها، وزهرة أترابها، جسم رخص، ريان ناصع البياض كأنما صنع من صافي الدر أو سبيك اللجين، وقامة مياسـة يزيـدها العجب حسنا ولدانة، ووجه تأنقت يد القدر في تكوينه وتلوينه فجاء صورة للجمـال البارع الذي حاول وصفه كل شاعر فندَ عن أوزانه"[2].

ويقدم شخصية الوليد، ايضاً، على هذا النحو: " كان الوليد من أصبح النـاس وجهاً، وأشدهم قوةً، وأرقهم طبعاً، وأطرفهم حديثاً..."[3].

وهذا اللون من الوان التعبير عن الشخصية وتقديمها سردياً ثيمة تشترك فيها أغلب روايات الجارم، وقد تقترب احياناً المفـردات اللغويـة والاوصـاف التـي يستعملها الراوي في رسم شخصياته وتتشابه،فالصفات والعبارات التي يقـدم فيهـا الراوي شخصية (سلمى) في رواية مرح الوليد من " نصـاعة البيـاض، والقامـة المياسة، والوجه المشرق، لها مايرادفها في وصفه لشخصية (زبيدة) فـي روايتـه الثانية (غادة رشيد): " فرأت وجهاً كأنه أشراقة الصبح أو صفحة البـدر، او تـبلج الحق بين ظلمات الشكوك. به عينان حوراوان امتزجت بهما صولة السحر بنشـوة

---

[1] كتب علي الجارم عدداً من الروايات التاريخية منها، مرح الوليد، هاتف من الاندلس، خاتمة المطاف غادة رشيد، شاعر ملك، فارس بني حمدان، سيدة القصور.

[2] مرح الوليد، 112.

[3] مرح الوليد، 26.

الخمر... ثم رأت صدراً صافي البياض ممتلئاً بالانوثه الناضجة، يعبث بالعقول كأنه سبيكة من لجين، استعارت من الزئبق لينه فظهرت ناصعة رجراجة"[1].

ومثلما تشابهت الاوصاف التي يخلعها المؤلف على شخصياته في عرضه لهـا تشابهت كذلك التقنية السردية التي يستعملها في صياغة اسلوبه التعبيري، حيث اعتمد كثيراً في اغلب سرده على الراوي الخارجي وبضمير الغائب (هو) كما في الامثلة السابقة.

ولجأت رواية (إلى غرناطة 1960: هاشم دفتردار) إلى استعمال اسلوب تعبيري قريب الشبه باسلوب الجارم الانشائي، بيد ان مؤلفها. هنـاء لايركز في وصفه على الملامح الجسدية وحدها، بل يصف البعد النفسي ايضاً، ومن ثم فهو لايقدمها من منظور موضوعي خارجي فقط، فقد يلجأ إلى المنظور الموضوعي الذاتي تاركاً لشخصياته تقديم بعضها البعض فالشخصيتان الرئيستان في رواية (إلى غراطة) (وائل وابنة الامير) تقدم كل منهما الأخرى بتعبير تشوبه المسحة الشعرية التي تعتمد على كثافة العبارة وايحائها، والميل إلى استعمال المحسنات البلاغية على نحو أثر في ظهور الشخصية وتقديمها، فالفتاه تبدو من منظور (وائل) التعبيري، ملاكاً هبط إليه من السماء ذات عينين صافيتين صفاء طلعة الفجر بعد ليلة ماطرة في وادي سحل، وعلى هذا النحو يعرض المؤلف شخصياته بتبني منظور الشخصية الذي لايظهر الملامح الخاصة بالشخصية بالقدر الذي ينقل لنا فيه، تأثير الشخصية الواصفة بالموصوفة وكما في هذا المقطع الذي يقدم فيه المؤلف شخصية أبنه الامير من منظور وائل التعبيري: "فالتفت الشاب فرأى طيفها الفارق في أشعة القمر فخالها ملاكاً هبط إليه من السماء ليضمه بين جناحيه وينجوبه ولكنها استيقظت له حين دنت منه، وقد شاهدها وشاهد وجهها المخطوف في لمحة فتانة من الدهشة والبسالة والخوف وعينيها الصافيتين صفاء طلعة الفجر

---

[1] غادة رشيد، علي الجارم، 9.

بعد ليلة ماطرة في وادي سحل.وحتى افكارها السوداء المرتابة به عجزت ان تكون صفاءها"[1].

هذا (وائل) كما يبدو من عيني ابنة الامير: "وشاهدته شاباً نحيلاً تشـع فـي محياه صفرة الطيف ... وطالعت في وجهه شرود الفكر وتعثـر الحيـرة وخيبـة الأمل..."[2].

والأمر الأخر الذي يمكن ملاحظته على المستوى التعبيـري فـي، اغلـب الروايات التاريخية العربية يتعلق بلغة السرد وهي تحافظ على مسـتوى تعبيـري واحد في سرد احداثها وحوراتها، وبناء الزمان والمكـان، مـن دون ان يـوازن الروائي التاريخي، في أحيان كثيرة، بين الاساليب التعبيرية واللغوية التي تقدم بهـا هذه العناصر، فالاسلوب التعبيري في رواية (قطر الندي: محمد سـعيد العريـان)، مثلاً يتساوي فيه إلى حد كبير لغة السرد مع لغة الحوار ومن ثم فان الحوار نفسـه يتميز بجريانه على هيئة وصيغة واحدة، فشخصية (الملك او القائد، والامير، ورجل الدين) في الرواية التاريخية تمتلك اسلوبها التعبيري الذي لايختلف عن شخصـية، (المساعد، او الوصيف، والخادم، او الشخصية غير العربية) وتتساوي فـي ذلـك ايضاً الشخصية التاريخية الحقيقية مع الشخصية الموضوعة المتخيلـة، كمـا فـي صورة هذا الحوار الذي تتساوي فيه المستويات التعبيرية على الـرغم مـن تعـدد الشخصيات:

"وعاد أمير المؤمنين يقول: وقلبت الأمر على جوانبه وبدا لي فيه رأي ...

قال ابو بكر القرش: فما أحسب إلا أن مولاي قد أجمع رأيه على الأباء، حتى يمكن للطولونية في قصره مثل مكانتها في عصر عمه المعتمد على الله.

قال ابو حازم القاضي: بل الرأي عندي أن يجيبه مولاي الامير إلى ما طلب ...

---

[1] إلى غرناطة، هاشم دفتر دار، 37.

[2] إلى غرناطة، 37.

قال المعتضد: وماترى انت يا أبا اسحاق.. "[1]. ومن الروايات التاريخية، القليلة جداً تلك التي استعملت مستويين تعبيريين في سردها رواية (برق الليل) للبشير خريف، حيث قدم السرد بالفصحى، في حين جاء حوارها باللهجة العامية التونسية.[2].

اما علي أحمد باكثير في روايته (سلامة القس، 1945) فجاء تعبيره مرصعا بالآيات القرآنية والمقاطع الشعرية، وفي احيان كثيرة، يكون مضمون الآيات هو محور الحوار، لأن الرواية، على نحو عام، صراع بين فكرتين أو شخصيتين، الأولى يمثلها عبدالرحمن الرجل العابد والزاهد، والثانية (سلامه) المغنية التي شغف بها عبدالرحمن حبا، وموضوع الرواية هذا، انعكس على الاسلوب التعبيري فيها فكثيراً ما جاءت حوارات الشخصية حاملة لعبارات من القرآن الكريم أو احاديث الرسول ﷺ، وكما يتضح في هذا الحوار بين عبدالرحمن وسلامه:

قال لها عبدالرحمن: لعلك تذكرين قول الله تعالى ﴿الاخِلاءُ يَوْمَئِذٍ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إلا الْمُتَّقِينَ﴾.

سلامة: عفا الله عنك ياعبدالرحمن، ألردت تبكيتي وتذكيري بشئ يؤلمني ويجرح قلبي.؟ فقال لها: لا وربي ما أردت تبكيتك ياسلامة، وانما أردت أن ابشرك واذكرك قول الله عز وجل "إلا المتقين" فأنهم سيبقون اخلاء يوم القيامة.

وقالت: فسأذكرها إذاً ياعبدالرحمن ولن انساها ما حييت، ﴿الاخِلاءُ يَوْمَئِذٍ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ إلا الْمُتَّقِينَ﴾[3]. وعلى هذا النحو قد يقطع الراوي السرد (الحدث) ويورد في اسلوبه التعبيري احاديثاً للرسول ﷺ، فعند وصفه للمسجد النبوي يقطع الوصف ليتركنا نرعى اسماعنا لأحد العلماء وهو يذكر حديثاً

---

[1] رواية قطر الندى، محمد سعيد العريان، 116.

[2] ينظر: برق الليل، البشير خريف، 67، 89، 101.

[3] سلامة القس، 165.

للرسول ﷺ، وقد تكون قضية توظيف الحديث النبوي الشريف قضية جمالية بحتة لاعلاقة لها بتفعيل الحدث وتصعيده: " وهذا جانب من المسجد النبوي قد استدارت فيه حلقة يستمع الناس منها إلى أحد العلماء ويقول: ... عن النبي ﷺ أنه قال: (خير القرون قرني هذا، ثم الذين يلونهم، ثم الذين يلونهم ...)"[1]. وعملية الاقتباس من القرآن الكريم بنوعية المباشر وغير المباشر ظاهرة تتكرر في روايات علي أحمد باكثير الأخرى، وتؤثر احياناً على المستوى التعبيري الذي تبنى الشخصيات عن طريقه[2].

المنظور على المستوى النفسي:

يقسم او سبنسكي المنظور على قسمين هما: المنظور الذاتي والموضوعي، ويرى أن المنظور سواء اكان ذاتيا، أو موضوعيا قد يكون داخلياً أو خارجياً[3]. وعلى وفق هذا التقسيم نرى أن المنظور الموضوعي بنوعية (الداخلي والخارجي) يطغى على المنظور الذاتي في الرواية التاريخية العربية بعد 1939، واذا شئنا التعليل، فأننا نقول إن واحدة من مميزات الرواية التاريخية التي تنفرد بها من غيرها هي كونها تتعامل مع وقائع واحداث حصلت في زمن ماضٍ، ومهمة الروائي التاريخي على نحو مبسط تتكرس في عملية اعادة وانتاج لهذه الاحداث، واضفائه عليها شيئاً من الخيال الذي يكسبها بطاقة الدخول إلى حقل الأدب، وهذا التصور البديهي والمبدئي، في آن واحد، يفسر لنا موقف الروائي التاريخي من مرويته (احداثه) فهو على وفق هذا التصور يقف خلف الاحداث، سارداً وراوياً لها ويفترض انه ينظر إلى الاحداث والشخصيات بموضوعيةٍ وحياديةٍ تامتين، وهذا بدوره ينعكس على الرؤية السردية التي يعرض فيها الروائي الاحداث التاريخية والشخصيات التي تحركها. فهو يقدمها، غالباً، من منظور موضوعي، ومن قبل

---

[1] سلامة القس، 15.

[2] ينظر: روايات علي أحمد باكثير، واسلاماه، والثائر الاحمر.

[3] ينظر: شعرية التأليف. وينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم.

راو خارجي مراعاة لموقفه من (العملية السردية)[1] التي يكون فيها سارداً للاحداث وناقلاً لها بوصفها احداث ماضية ومهمته تكمن في عملية سردها فنياً، تبعاً لخصوصية الجنس الروائي التاريخي،فرواية نجيب محفوظ (عبث الاقدار)، مثلاً، ينفرد فيها على المستوى النفسي المنظور الموضوعي بنوعيه الداخلي والخارجي على نحو واسع ومن منطلق راو تام المعرفة يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات عن نفسها فيصف الشكل الفيزيائي لها، من ذلك وصفه لشخصية (فرعون) من منظور موضوعي خارجي:

"جلس صاحب العظمة الإلهية والهيبة الربانية خوفو بن خنوم على أريكته الذهبية ... وكانت جلسته هادئة وديعة، فكان يسلم ظهره إلى وسادة محشوة بريش النعام، ويتكئ بمرفقه على نمرقة ذات غطاء من الحرير المنمنم بالذهب ... وتبدت قوته الخارقة في صدره الواسع وساعديه المفتولين وأنفه الاشم، فاحاطت به مهابة من سن الاربعين، وهالة من مجد الفراعنة. "[2] وقد يعمد الراوي عبر المنظور النفسي الموضوعي إلى تقديم لقطة بونارامية يجمع فيها عدداً من الشخصيات، "سار سموه بقامته الربعة، ووجهه الصلب الذي زادته الكهولة صلابة وصلفاً، وسارت إلى يمينه الأميرة مري سي. وأتخذ مجلسه في الوسط وجلست إلى يمينه الاميرة والامراء، وإلى يساره خوميتي والوزراء والقواد وكبار الموظفين"[3] وأحياناً يستعمل الراوي المنظور الموضوعي ايضاً في تقديم المحتوى النفسي للشخصيات من دون أن يترك لها مهمة تقديمه[4].

أما رواية محمد فريد أبي حديد (المهلهل سيد ربيعة، 194)، فتتركز بؤرة السرد فيها حول شخصية محورية واحدة وبمنظور موضوعي داخلي يتسم بتركيزه

---

[1] أختلاف المكان واحتمالات السرد، د. مهند يونس، 67.

[2] عبث الاقدار، 211

[3] عبث الاقدار، 294.

[4] ينظر: عبث الاقدار، 295 وينظر: 221.

الشديد على شخصية (المهلهل) التي تستحوذ على اهتمام الروائي في حين تظهـر الشخصيات الروائية الأخرى عرضاً وبحسب علاقتها بهـذه الشخصـية، فزاويـة الرؤية لاتنتقل عن شخصية (المهلهل) أما الشخصيات الثانويـة الأخـرى فيكـون ظهورها مرهوناً بمدى قربها وعلاقتها بهذه الشخصية، فوجهة النظر تنتظر عبـر هذه الشخصية لتشمل بمنظورها الشخصيات الأخرى وعلى النحو الأتي:

- (جساس) من الشخصيات الثانوية يتم حضوره سردياً عبر المعركة التي دارت بينه وبين المهلهل: " وما سمع المهلهل أسم جساس حتى اندفع نحـوه محنقـاً وغص بريقه من شدة الغضب. "[1].
- (سلمى) تظهر بمنظور موضوعي داخلي، ايضاً، يدور حول شخصية (المهلهل) المركزية: " كان المهلهل مستلقياً في فراشه وكانت ابنته سلمى تمسح الدماء عن جرح عميق في اعلى ذراعه. "[2].
- (الحارث بن عباد) من الشخصيات الثانوية والتي تظهر بمنظور موضوعي:

" سار المهلهل من معسكر بكر بعد أن اطلقه الحارث بن عباد وهو يجـرر رجليه."[3] ويتتابع على هذا النحو ظهور الشخصيات الروائية الأخرى وتقديمها مثل شخصية (ابن أخي المهلهل الهجري)[4] و(امرؤ القيس الشـاعر)[5] (والفنـد بـن سهيل.)[6] ولاتختلف روايتا أبي حديد (امرؤ القيس) و(عنترة بـن شـداد)[7] فـي بنائهما للمنظور على المستوى النفسي عن رواية المهلهل سيد ربيعة فـي كونهمـا تعتمدان على شخصية مركزية تقدم بمنظور موضوعي، غالباً.

---

[1] المهلهل سيد ربيعة، محمد فريد أبو حديد، 141.

[2] المهلهل سيد ربيعة، 161.

[3] المهال، سيد ربيعة، 173.

[4] المهلهل سيد ربيعة، محمد فريد ابو حديد، 168.

[5] المهلهل سيد ربيعة، 162.

[6] المهلهل سيد ربيعة، 172.

[7] ينظر: رواية امرؤ القيس، وابو النوارس عنترة بن شداد.

يبدو أن المنظور الموضوعي على المستوى النفسي هو الغالب في الرواية التاريخية العربية بيد أن هذا الحكم العام يأخذ صلاحيته بالقياس إلى نسبة الشيوع والهيمنة فإلى جانب هذا المنظور هناك منظور ذاتي، يسهم على نحو فعال في رسم الشخصية وأظهارها، وأن كان دوره لايصل إلى دور المنظور الموضوعي، ومن الروايات التاريخية التي اعتمدت المنظورين في بناء شخصياتها واظهارها رواية (سلامة القس: أحمد علي باكثير) حيث تناوب عند المؤلف المنظورين الموضوعي والذاتي لاداء مهمة السرد، اذ ينهض الراوي الموضوعي بسرد الجزء الاكبر من الرواية الذي يهيء له باكثير تقنية سردية تعتمد على ضمير الغائب (هو) وبرؤية من الخلف.[1] والشخصيات التي تقدم عبر هذا المنظور كثيرة جداً منها الشخصية الرئيسة(عبدالرحمن) الذي تفتتح به الرواية سردياً: " استيقظ عبدالرحمن بن عبدالله ابن ابي عمار في الهزيع الأخير من الليل على صوت الاذان الأول لصلاة الصبح."[2]. أما الرؤية السردية الأخرى التي تقدم عبرها الشخصيات في هذه الرواية هي المنظور الذاتي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبعد النفسي للشخصية من منظورها الذاتي، حيث يقوم بمهمة السرد والأفصاح عن مشاعرها بضمير المتكلم (أنا)، فالحلم الذي يراه عبدالرحمن، مثلاً، في نومه وهو ينم عن القلق والخوف اللذين يعتريان نفسه لايقدم لنا من قبل راو خارجي، بل يسند باكثير للشخصية نفسها مهمة السرد وبمنظورها الذاتي يقول عبدالرحمن:

" رأيت كأني في الجنة إذا بصوت جميل أت من خارج باب الجنة، فانطلقت لاستمع إليه وخرجت إلى الاعراف، حتى اذا اقتربت من الجانب الأخر مما يلي النار

---

[1] الرؤية من الخلف: ان الراوي في هذه الحال يقف خلف شخصياته ويعرف عنها أكثر مما تعرفه هي عن نفسها، فهو يخترق الحجب والحيطان ليعرف مايدور خلفها، ولهو قدرة عجيبة في الغوص في نفسية شخصيته وتفسير تصرفاتها مبدياً احكامه الأخلاقية والتقيمية على أفعالها.

ينظر: فن الرواية الذهبية عند نجيب محفوظ، مصطفى التوني، 99.

[2] سلامة القس، علي أحمد باكثير، 1.

بَصُرت على شفيرها بأمرأة كأجمل ما رأيت من النساء، في يدها اليسرى مزمـــار، فلما رأتني فزعت الي كأنما تعرفني من قبل، وطوقتني بيدها اليمنى وتشبثت بعنقي، وهي تصيح عبدالرحمن انقذني.. عبدالرحمن انقذني ..."[1]. ومـــع وجـــود هـــذين المنظورين النفسيين (الذاتي والموضوعي) استطاع باكثير مـــن تقـــديم شخصـــية متكاملة وناجحة فنياً؛ لموازنته بين وجهة النظر والبعد المراد وصفه في الشخصية، فهو مثلاً، في الغالب، يستعمل المنظور الموضوعي، خاصة، فـــي بيـــان الشـــكل المادي من الشخصية. أما المنظور الذاتي فيكرسه لتقديم المحتوى النفسي لها، كمـــا مر بنا في المثالين السابقين، وقد يجمع المنظورين (الموضوعي والذاتي) وهو فـــي صدد تقديم الشخصية بمقطع واحد فينتقل مـــن المنظـــور الـــذاتي إلـــى المنظـــور الموضوعي بسلاسة ولطف وهما يعبران تعبيراً حياً عن الشخصية واحساســـاتها، فهذا عبد الرحمن يلقي باللوم والتقريع على نفسه يوم أحس أنه هم أن يخطيء في جنب الله تعالى ويرتكب اثماً، فعكف على ذاته مناجيا بحوار داخلـــي (مونولـــوج) وبمنظور ذاتي داخلي، ومن ثم تنتقل الرؤية السردية إلى المنظـــور الموضـــوعي، ويتكامل المنظوران من أجل رسم الشخصية وتقديمها وكما يتضح في هذا النص: " ويل لي: أأشتهيت أن أضع فمي على فمها؟ أأشتهيت الحـــرام؟ أأشـــتهيت الفســـوق والاثم، أهذا أنت ياعبدالرحمن؟ أو قد بلغ الشيطان منك هذا المبلـــغ. حتـــى تقـــول لجارية لاحق لك فيها إنك تشتهي أن تضع فمك على فمها؟ ماذا تركت للشيطان بعد هذا؟ وماذا تخشى من الاثم والفسوق بعده؟ سبحان الله كيف وقع هذا منه ولم ينفطر قلبه ندماً على مافرط في جنب الله، ولم تبك عيناه دماً؟ لقد كـــان حســـبه أن يمـــر مادون هذا بخاطره ليقشعر جلده جسمه من خوف الله، وذهب عقب ذلك إلى المسجد الحرام ليمثل أمام ربه عند بيته المحرم، كأن لم يأت أمراً إدا.؟ "[2].

---

[1] سلامة القس، علي احمد باكثير، 42 ومابعدها.

[2] سلامة القس، 100.

لقد كرس المؤلف في رسمه لهذه الشخصية منظورين نفسيين في موضع واحد فبدأ بمنظور ذاتي داخلي ومن ثم منظور موضوعي داخلي واختتمه بمنظور موضوعي خارجي سعياً منه إلى اضاءه ابعاد الشخصية كافة عبر تنوع الرؤيات السردية.

اذا كان المنظور الموضوعي بنوعيه هو المهيمن على الرؤية السردية في الرواية التاريخية العربية، فقد شكلت روايتان تأريخيتان انزياحاً عن هذا الرأي، يوم اختار لهما مؤلفيهما منظوراً ذاتياً. أول هاتين الروايتين رواية (سنوحي: محمد عوض محمد)، التي تدور حول شخصية مركزية واحدة هي سنوحي، بطل الراوية وراويها، فهو اذاً، من نوع الراوي المشارك[1]، مما أفضى إلى ظهور وجهة نظر ذاتية جعلت الرؤية السردية للشخصيات (بؤرة السرد) محددةً بمنظور (سنوحي) الذاتي وباستعمال ضمير (أنا) على المستوى التعبيري، فسنوحي الراوي والبطل يقوم بتقديم نفسه والشخصيات المشاركة الأخرى بمنظوره فيفتتح السرد بـ " أنا سنوحي بن سنوحي، أمير الدولة ووزير الملك. ومدير ممتلكات العرش في آسيا، إلى غير ذلك من الالقاب الباهرة التي لا أريد أن اثبتها، كلها، لكيلا اضيع الوقت والمداد فيما لاغناء فيه ... "[2]. وبالمنظور نفسه ينتهي السرد " ... وهكذا يا أبنائي على مر السنين والحقب عاد جدكم سنوحي من غربته."[3] ومن وجهة نظر ذاتية يقوم الراوي المشارك بتقديم الشخصيات الأخرى، من ذلك تقديمه لشخصيات ثانوية مثل (أميني) (والشاعر يونس) (ابو سنوحي) كما في هذا المقطع مثلاً: " قلت أن أميني كان يحلوله أن يجلس على عرشه، وسط وزرائه وحاشيته، ينصت إلى بعض الشعراء ... وإني، مع قلة اكتراثي بطائفة الشعراء، لابد لي أن استثني منها، على

---

[1] الراوي المشارك: وهو أن يكون أحد شخصيات الرواية بطلاً وراوياً في الوقت نفسه.

[2] سنوحي، محمد عوض محمد، 5.

[3] سنوحي، 148.

الآقل، واحداً. لم يكن شاعراً عظيماً فحسب بل صديقا كريماً ورجلاً كامل الرجولة. ذلك الرجل هو يونس، الشاعر الأمير الذي كنت اتلهف شـوقاً لرؤيته ..."[1].

أما في رواية محمد فريد ابي حديد (جحا في جانبولاذ) التي تمثـل الروايـة الثانية من الروايات التي يحضر فيها المنظور الذاتي حضوراً واسعاً، فأن الروائي لجأ إليه على افتراض مؤداه أن الشخصية تعاني من ازمة نفسية حادة، وبذا يكـون منظورها الذاتي – أي الشخصية – أكثر كشفا ومباشرة في الافصاح عن مكنوناتها ومعاناتها مما جعل معظم الرؤيات السردية للشخصية تتعلق بمنظور ذاتي من ذلك هذا المقطع الذي تصف فيه الشخصية نفسها من منظورها الذاتي الداخلي وتوضـح فيه معاناتها وعذاباتها ...[2]. ماعدا هاتين الروايتين لم نعثر على حضور مسـتقل للمنظور الذاتي، وقد نجده مشاركاً للرؤى السردية الأخـرى، ولاسـيما المنظـور الموضوعي الذي طغى أستعماله على معظم الروايات التاريخية العربيـة، وربمـا يعود ذلك إلى طبيعة الشكل السردي التاريخي الـذ يهـتم كثيـراً بالموضـوعات والمضامين والاحداث وهذا الأمر، بطبيعة الحال، يحتاج إلى رؤية سردية موسـعة (موضوعية)، أي أن الكاميرا تكون خلف الاحداث، اذا استعرنا التعبير السـينمائي، لتستوعب هذه الحركة الواسعة والاحداث الجسام، في حـين أن المنظـور الـذاتي يتناسب كثيراً مع الروايات التي تعاني شخصياتها من ازمات نفسية حاديـة، أو ان يكون تركيزها أحادي الجانب بحيث تهتم بالشخصية دون الاحداث.

يبدو ان ظهور الشخصية بالاعتماد على منظور نفسي واحد قد يـؤدي إلـى بعض التشويش إلاضطراب في مستوى بناء الشخصـية وتقـديمها، لإن الشـكل الاحادي للرؤية السردية قد يتفق مع وصف الشخصية وعرضها في حالـة وهيئـة معينة ولايتفق معها في الاحوال جميعاً، فمثلاً أن المنظور الموضـوعي للمسـتوى

---

[1] سنوحي، 29.

[2] ينظر: رواية جحا في جانبولاذ، محمد فريد ابو حديد، 155.

النفسي لايكون متناسباً في بيان الحالة النفسية للشخصية وحواراتها مع نفسها (المونولوج) لسبب أن المنظور الذاتي للشخصية اقدر على ايصال المحتوى النفسي واستبطان الوعي. لهذا كله فان الروائيين وعيا منهم بهذه العلاقة بين المنظور والمادة الموصوفة فتراهم يراوحون بين استعمال هذين المنظورين النفسيين تبعاً لما يرونه مناسباً ومتفقاً مع طبيعة الشخصية ووصفها داخل الرواية، وهذا الجانب المهم ما لم تراعه رواية (إلى غرناطة) لهاشم دفتر دار عندما التزمت بمنظور موضوعي، في أغلب الاحوال، التي قدمت فيها الشخصية، فهي تقدم الوصف الخارجي للشخصية بالمنظور ذاته الذي تقدم فيه المحتوى النفسي من دون ان تسعى إلى تحقيق التوازن المطلوب بين مايوصف من الشخصية ووجهة النظر التي تقدم عبرها، يتضح لنا ذلك عبر المثال الذي يمثل وصفاً داخليا للبعد النفسي لشخصية وائل من قبل راوٍ موضوعي خارجي، بدا فيه تدخل الراوي في وصفه لهذه الشخصية مقحماً فكان من الانفع ان يفسح المجال للشخصية التعبير عن ذاتها بمنظورها الذاتي بوصفها هي صاحبة الشأن، بيد أن شيئاً من هذا لم يحصل وقدم البعد النفسي بمنظور موضوعي خارجي، وبرؤية من الخلف وعلى هذا النحو: " هو الآن سعيد بهذه العجيبة، سعيد لانه استطاع بفصل جزأته أن يشاهد افتن مافي الخياة من زينة ... ولكنه على الرغم منه بدأ يحس بالمخاوف تتسرب إلى قلبه شيئاً فشيئاً، مخاوف هو ينكر بواعثها النفسية أية تكون ..."[1]. وفي مقطع أخر يقدم لنا البعد النفسي لشخصية (ابنة الامير) وبالطريقة نفسها، حيث يعمد إلى استعمال منظور موضوعي في عرضه للشخصية من دون أن يجعل لوجهة نظر أخرى تشاركها في عملية التقديم، " وكانت ادنى الحجرات إلى السطح حجرة أبنة الامير، وأبنة الامير فتاة غريبة في وحشتها من الناس وانسها بالوحدة والهدوء، انساً يملأ مابين جناحيها حكمة وايماناً وشعراً، وانسانيتها عالية تؤثر البر، وتأسو

---

[1] إلى غرناطة، هاشم دفتر دار، 35.

الجراح، وعواطفها محشوة باطياف الخلود... "[1] وعلى هذا المنـوال راح هاشـم دفتر دار يقدم شخصياته الأخرى على وفق رؤية سردية محددة ولعل هـذه سـمة تشترك فيها غالبية الروايات التاريخية العربية. وتظـل عمليـة تعـدد المنظـور وخصوصاً المنظور على المستوى النفسي عملية غاية في الاهمية اذا كنا نريد بناء شخصيات مميزة.

ب- الشخصية وعلاقتها بالحدث:

يرتبط الحدث الروائي ارتباطاً وثيقاً بالشخصية، فهي التي تسـيره وتحركـه وتبعث فيه الحياة، وتعمل على تطوره تدريجياً عبر تفاعلها معه. [2] وبالمقابل فـان الحدث نفسه بطبيعة اتصاله الوثيق بالشخصية وتفاعله معها " يظهر الأبعاد الداخلية لها من جانب ويحدد سلوكها من جانب أخر، فقد يكون سلوكها ايجابياً تجاهه وقـد يكون سلبياء وهذا يسهم بحد ذاته في تعريفنا – نحن القراء – لنوازعهـا وميولهـا الخاصة بها، أن كلا العنصرين يكمل الأخر، ويساعده على التجلي والوضوح."[3]. وفي الرواية على نحو عام، والتاريخية، خصوصاً، يتوقف نجاح الروائيين فنياً على الكيفية التي يستطيعون بها ربط الاحداث التاريخية بالشخصيات وتقديمها مـن دون أن يقحم الحدث التاريخي اقحاماً قسرياً في سـرده " ولاشـك أن احسـن توزيـع للاحداث التاريخية، واظهار مغزاها، واستبطان أثارها يكون ادعى إلى الاعجـاب واقرب إلى النجاح اذا. ما حاول ان يربط اشخاص القصة بالاحداث، ويحاول ايضاً أن يلجأ إلى التنويع في سرده التاريخي، كأن يـدس فـي الحـوار الجـاري بـين الاشخاص بعض الحقائق، او يدع الاشخاص نفسها تعبر عن التاريخ وترسم صورة صادقة له بطريقة غير مباشرة. ومن الخطأ أن تكتب صفحات طويلة مليئة بالتاريخ

---

[1] إلى غرناطة، 55.

[2] الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الروائي، 127.

[3] الشخصية وأثرها في البناءالفني لروايات نجيب محفوظ، 147.

الخالص، لان ذلك يجعل من القصة كتاب تأريخ"[1]. والحدث على نحو عام، وفي الرواية التاريخية على نحو خاص، " ليس شيئاً في التاريخ، إلا اذا كان معه ناسه فهو بهم تأريخ واذا تجردت الحادثة من محدثها فما هي بشيء وليس فيها عظة ولا معتبرة"[2]. غير هذا الارتباط الصميمي بين الشخصية والحدث وعلاقة التفاعل التي بينهما. هل استطاعت الرواية التاريخية العربية – بعد ذلك كله – أن تستوعب هذه العلاقة؟ وكيف أثرت الشخصية في الحدث الروائي التاريخي وتأثرت به.؟ ومن ثم كيف استطاع الروائي التاريخي العربي ربط الاحداث التاريخية بالشخصيات وتوظيف هذه العلاقة في سرده؟.

تفاوت الروائيون التاريخيون، بفعل عوامل شتى، في ادراك علاقة الشخصية بالحدث، والغالب الاعم، منهم كتب روايات تنم عن وعي بهذه المهمة الفنية، وابرز هؤلاء الروائيون محمد فريد أبو حديد، ففي أول رواياته (زنوبيا) بدا التفاعل واضحاً بين الشخصية والاحداث، حيث اسهم الحدث على نحو مباشر في أبراز الأبعاد النفسية للشخصية المركزية زنوبيا وجعل منها شخصية نامية متطورة تتفاعل مع الاحداث تفاعلاً مثمراً، فبفعل الحرب التي يخوضها (اذينه) زوجها ضد الفرس والروم، وهي الحدث الرئيس في هذه الرواية، تتكشف لنا الابعاد النفسية لشخصية (زنوبيا) وصراعاتها الفكرية التي لاتثبت على حال، فتبدو لنا تارة شخصية طموحة تحب الشهرة والمجد، ولكن سرعان مايتبدد هذا الطموح عندما تثير الحرب في نفسها مشاعر القلق والخوف على زوجها (اذينه)، وعند عودة زوجها سالماً تغمرها الفرحة مجدداً وتعود إلى أحلامها وطموحاتها. ولكن هذا الشعور لم يدم طويلاً، لإن زوجها تغير سلوكه ازاءها فقد دفعته، نشوة النصر إلى حياة اللهو والملذات وانغمس في حب (شهنار) زوجة سابور الاسيرة، وجرحت

---

(1) اليوم الموعود، نجيب الكيلاني، المقدمة 5.

(2) الرواية التاريخية في الأدب العربي، 125.

زنوبيا في كبريائها.[1] وعلى هذا النحو تتفاعل الشخصيات في هذه الرواية مع الاحداث سلباً وايجاباً ولاسيما (زنوبيا) التي تترك الاحداث عليها تأثيرها المباشر فبفعل تصاعد الحدث ايضاً وبعد موت (اذينه) تثار عاطفة زنوبيا الزوجة والحبيبة من قبله مرة أخرى، ولكنها حركة طارئه لاتلبث أن تنطفيء، فقلب زنوبيا الذي أدمته الخيانة لم يعد فيه مكان للشفقة[2].

وعندما تنصب زنوبيا نفسها ملكة على تدمر تتحول تلك الطاقة العاطفية، التي كان قد أصابها الجفاف، إلى طاقة جديدة من نوع أخر تتعطش للمجد والقوة والعنف، فإذا هي تسير جيوشها إلى مصر وتضمها إلى مملكتها مع بلدان أخرى تقطعها من جسم الدولة الرومانية الام.[3] وهكذا عبر علاقة الشخصية بالحدث وتفاعلها معه قدمت لنا شخصية (زنوبيا) في أكثر من بعد فهي تارة عاطفية مستسلمة، او طموحة حالمة وأخرى قوية تقودِ الجيوش، وتحصد الانتصارات. وبالقدر الذي تأثرت الشخصية بالحدث فأنها أثرت فيه ايضاً فأننا نجد ثمة توازٍ بين الشخصية والحدث أسهم في تحديد نهاية الرواية فعندما زحف (اورلبان) بجودة في خاتمة الرواية ليحطم زنوبيا ومملكتها، فإن زنوبيا كانت قد حطمت نفسها أو تحطمت ذهنيا وعاطفياً بل واخلاقيا، فمأساة تدمر – المدينة العظيمة – ليست في حقيقة الأمر إلا نهاية طبيعية وتعبيراً مادياً محسوساً عن مأساة داخلية عاشتها الشخصية زنوبيا منذ زمن طويل لم تنته فيها إلى حل[4].

يبدو أن قيمة هذه الرواية تنبع من خلال التفاعل بين الشخصية والحدث وتركيزها على المشكلة أو الموقف الانساني، وفي تصويرها العفوي غير المباشر

---

[1] ينظر: زنوبيا، محمد فريد أبو حديد، 55.

[2] ينظر: زنوبيا، 67، 103، 109.

[3] ينظر: زنوبيا، 37.

[4] ينظر: زنوبيا، محمد فريد ابو حديد، 106.

للعصر، وفي تفسيرها العاطفي لاحداث التاريخ.[1] وفي أهتمامها المباشر بالشخصية وهي تنمو جنبا إلى جنب مع حركة الاحداث الروائية. إن الصياغة الفنية المتعلقة بارتباط الشخصية بالحدث في رواية زنوبيا تتكرر – مع اختلاف في المجال التاريخي وتباين في درجة التأزم النفسي وفي طبيعة الموضوع – في روايات أبي حديد جميعاً ففي روايتي (المهلهل سيد ربيعة والملك الظليل امرؤ القيس) نلمس جانباً من المجتمع القبلي الجاهلي واحداثه التاريخية ينعكس في قصة بطلين من أبطاله هما: المهلهل وهو يطالب بدم أخيه كليب من قبيلة بكر وامرؤ القيس وهو يطالب بدم أبيه حجر من بني اسد. وبدت علاقة هاتين الشخصيتين منذ البداية علاقة فعالة، فامرؤ القيس كما تصوره الرواية شخصية عابثة ماجنة لاهية لاهم له إلا شرب الخمر ومعاشرة النساء ومغازلتهن.[2] وبعد حدث مقتل أبيه (حجر) تغيرت شخصيته تغيراً تاماً، فصار لايهمه شئ إلا ادراك الثأر والظفر بقاتل أبيه حتى ولو كانت حياته ثمناً لذلك، وبالفعل فقد مات امرؤ القيس وهو في سبيل تحقيق غايته، وكشفت لنا علاقة الشخصية بالحدث وتفاعلها معها جانبا من عادات المجتمع القبلي قبل الإسلام متمثلة بشخصية امرئ القيس الذي تحول بفعل الحدث من شخصية عابثة لاهية إلى شخصية ثائرة، ذات عزم وقوة بسبب تأصل عادة الثأر في نفسه ووجدانه، كما يخبرنا هو بالتحول الذي طرأ على حياته: " ضيعني صغيراً ثم حملني دمه كبيراً ! لقد علمت يا أبا الجون أنني كنت فتى لا أجد لذتي إلا في الصيد والخمر والنساء، الا لقد آليت على نفسي أن لا اصيد صيداً ولا اشرب خمراً ولا أقرب امرأة حتى اشتفي بادراك الثأر للملك الهمام...".[3].

هذا وقد فجر حدث مقتل حجر دواخل شخصية امرؤ القيس ونفسيته وكشف عما يعتمل في مكنونه من مشاعر واحاسيس بازاء أبيه، وماضيه، وذكرياته،

---

[1] ينظر: محمد فريد ابو حديد، كاتب الرواية، 55.

[2] ينظر: محمد فريد أبو حديد، 70.

[3] ينظر: الملك الضليل "امرؤ القيس"، محمد فريد أبو حديد، 83.

وماكان لهذه الابعاد الخاصة بالشخصية ان تقدم فنياً لــو لا تــأثير الحــدث فــي الشخصية وتفاعله معها، على نحو ظهرت فيه شخصية أمرئ القيس شخصية حيــة ونامية تتفاعل سلباً وايجاباً مع الاحداث، فما الذكريات والآلآم التي عصفت بنفســه إلا استجابة طبيعية لواقع خارجي تمثل بمقتل أبيه الذي ترك في وجدانه أثراً عميقاً، ويدد النوم من عينيه واسلمه خياله إلى " ذكريات مامضى من أيامه، كأنما هي حلم متصل، مرت به ذكريات أبيه، ولقى من حبه تارة، ومن عنفه تارة أخرى، ومرت به ذكريات يوم دارة جلجل... فكانت حياته مع النساء سلسلة من الامل والخيبــة... ثم مرت به ذكريات تشرده مع أصحابه من الصعاليك والمجُان، وصــيده ولهــوه وشربه وانشاده الاشعار"[1].

أما رواية (عنترة بن شداد) فقد اهتمت اهتماماً واسعاً بالشخصية عبر التركيز على شخصية (عنترة) المركزية وهي تتفاعل مع الاحداث منذ اليــوم الأول الــذي اختطفت فيه أمه إلى أن اصبح فارساً من فرسان بني عبس، وبفضل التلاحم بــين الشخصية والاحداث، انكشفت لنا ابعاد الشخصية (عنتــرة) وصــفاتها، وفُســرت سلوكه، فعائلة عبلة ترفض عنترة لوضاعة اصله، مما ترك اثراً حاداً فــي نفســه، وحدث الحرب ايضا، الذي تعرضت له قبيلة عبس والتي اثبت فيها عنترة شــجاعة فائقة اظهرت فيها صفاته البطولة من شجاعة وبسالة وهو يدافع عن قبيلة عــبس، ومن الملاحظ أن المؤلف لايعمد إلى وصف الصفات الجسيمة المادية لعنترة وصفاً مباشرة، بل يركز على فعل الشخصية في الحدث، ومن ثم فهو لا يصف لنا ملامح عنترة الجسدية بل يصف فعله البطولي من خلال الحــدث، وفــي هــذا تتفاعــل الشخصية مع الاحداث تفاعلاً مثمراً يخدم الهدف الفني فيها، كما في هــذا الــنص الذي تبدو فيه شخصية عنترة من خلال الفعل البطولي: " فصاح شداد وهــو يهــز فرسه، ويك عنترة بن شداد، انما العبد من يقول لك منذ اليوم غيــر هــذا. فانــدفع عنترة في أثره حتى صار بازائه، ثم هز فرسه الأبجر فسبق كأنه طير سابح فــي

---

[1] الملك الضليل، 65.

الهواء... ثم اهوى على المقاتلين من فرسان طي في حنق منحدراً كأنه صخرة تتدهدى من قمة جبل، فكان يضرب العدو حينا بسيفه الذي في يمينه، ويطعنه حينا برمحه الذي في يساره..."[1] وحالة الترابط بين الشخصية والحدث سمة غالبة على روايات أبي حديد جميعاً، وتنم عن وعي ودراية كبيرين من قبل الكاتب لاهمية هذه العلاقة[2].

أما في رواية (كفاح طيبة، 1944: نجيب محفوظ) فتبدأ علاقة الشخصية بالحدث وتفاعلها معه منذ البداية حيث يصف الراوي الابعاد المادية والجسدية، للشخصيات بما ينسجم وطبيعة الاحداث التي تقوم بها، فالمصريون سمر الوجوه نحيفو الاجسام، نظراتهم تنم عن ذكاء وفطنة يعمل اغلبهم في الزراعة.[3] لذا فأنهم محبون للسلام والحرية طيبون مسالمون. أما اعداؤهم الهكسوس فان ملامحهم الخارجية تفصح عن نواياهم، فهم اقوياء برابرة متجهمون، بيض الوجوه لاتعرف الابتسامة إلى شفاههم طريق، لذلك فأنهم عدوانيون يحبون الحرب والخراب والتدمير.[4] ومثلما استثمر الكاتب البعد المادي لشخصياته في تحديد طبيعة الحدث الروائي وارهص به فأنه استثمر البعد النفسي لها ايضاً في تقديم الاحداث التاريخية على نحو غير مباشر، ومن دون أن يتدخل تدخلاً قسرياً مباشراً في عرضها، حيث ترك مهمة تقديم الحدث (الحرب) لشخصية فرعون عبر مناجاتها للرب في حالة تأزمها، فنتعرف على الحرب واطراف النزاع فيها وموقف المصريين واستعدادهم. ذلك كله يظهر من منظور الشخصية الذاتي وعبر رؤيتها ومجالها، ومن ثم فأن البعد النفسي لفرعون لايوصف اعتباطاً بل لخدمة الهدف الفني وتقديم صورة حية للاحداث التاريخية وهي تتلون بمشاعر الشخصية وانطباعاتها وكما في مناجاة فرعون لربه التي تقدم لحدث مرتبطاً برؤية الشخصية ومنظورها الذاتي:

---

[1] عنترة بن شداد، محمد فريد أبو حديد، 84 ومابعدها.

[2] ينظر: رواية الوعاء المروي، والمهلهل سيد ربيعة، محمد فريد ابو حديد.

[3] ينظر: كفاح طيبة، نجيب محفوظ، 215.

[4] كفاح طيبة، 223.

"ايها الرب المعبود، رب طيبة المجيدة، ورب أرباب النيل، هبني من لـدنك رحمة وقوة، فإني اليوم اتعرض لتبعة خطيرة، إن لم تشدد فيها ازري عييت دونها، هي الدفاع عن طيبة، وقتال عدوك وعدونا الذي سقط علينا من صحراء الشمال في جموع همجية خربت ديارنا، واذلت اعناق قومنا ... هبني معونتك اصد جيوشـهم وأطارد فلولهم واطهر الوادي من قوتهم الغاشمة فلا يحكمه إلا ابناؤك السـمر ولا يذكر فيه إلا اسمك."[1] وحين تتطور احداث الحرب وتتفاقم فأنها تعـرض ايضـاً عبر وعـي شخصية فرعون ومنظورها وعلى صورة مناجاة يبدو فيها التفاعل واضحاً بين الشخصية والحدث، فعند أقتراب المعسكرين المتحاربين من بعضـهما يتضرع فرعون لربه بالدعاء " أيها الرب المعبود اقضي لنا الغلبة على هذه العقبة، وانصر أبناءك المؤمنين، فلئن تخذلهم اليوم لن يذكر اسمك"[2].

وتتضح فعالية الشخصية في رواية (قطر الندى 1945) للعريان في كونهـا المحرك الفعلي للاحداث التاريخية حين صور كاتبها حقبة تحول تـأريخي للدولـة الطولونية من خلال عرض حياة شخصية بارزة فيها هـي شخصـية أحمـد بـن طولون، الذي يتتبع المؤلف عبر حياته، نشأة الدولة الطولونية وبناءها وعفـة ابـن طولون وعد له، واستقلاله بمصر، ومن ثم افلاس دولته بسبب الاسراف ونهايتهـا مع قرب أجله وموته، لتكون نهاية الاحداث مع نهاية حياة هذه الشخصـية تأكيـداً على أرتباط الشخصية وتفاعلها مع الحدث، فالاحداث التاريخية الجسام التي حلـت بالدولة الطولونية منذ نشأتها يعود إلى شخصية (ابن طولون) فهـي تقـوى بقوتـه وتضعف بضعفه وهي لاتخرج، أي الاحداث، عن مجال الشخصية وارتباطها، فهو

---

[1] كفاح طيبة، نجيب محفوظ،32.

[2] كفاح طيبة، 133. ربما تأثر الكاتب من ناحية الاسلوب، ومناسبة الدعاء، وتقارب الموقفين، بدعاء الرسول ﷺ واسلوبه في يوم معركة بدر وهو يناجي الله عز وجل في نصرة المؤمنين على المشركين. لما رأي الرسول ﷺ كثرتهم وقلة المسلمين وهوانهم قال ﷺ "اللهم انجز لي ماوعدتني، اللهم إني انشدك عهدك ووعدك، اللهم إن تهلك هذه العصابة اليوم لا تعبر ...".

الرحيق المختوم بحث في السيرة النبوية، فضيلة الشيخ صفي الرحمن المباركفوري، 157.

يصف الحالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية لمصر انذاك على هذا النحو الـذي يبرز فيه التركيز على الشخصية وارتباطها بالاحداث: "عرف ابن طولون مايدبر له فأعد عدته للدفاع، واتخذ جيشاً فيه مائة فارس ومالايحصى من الرجالة وعديد من سفن الغزو وعتاد الحرب في البر والبحر، وارضى طموح المصريين بما انشأ من المصانع والدور والقصور، وزين حاضرته زينة يباهي بها حواضر الملوك ووثـق اصرته بالشعب بما زاد من احبائه، وجلس للعامة يستمع إلى مظالمهم... ورصـد الاموال العظيمة لا صطناع الاولياء من حاشية الخليفة ومن يلوذ به، واحدث صهراً بينه وبين الخليفة المعتمد..."[1].

أما رواية (برق الليل 1961: البشير خريف)، فقد صور مؤلفها شخصـياته بطريقة صيرت وجودها في عالم الرواية وجوداً مقنعاً، إذ جعلها ترتبط في اقوالهـا وافعالها ومواقفها بالحقبة التاريخية التي جرت فيها احداث الرواية، وبالمقابل فـأن الاحداث الرئيسة في هذه الرواية كشفت عن طبيعة الشخصية واسهمت على نحـو غير مباشر في تحديد صفاتها وابعادها، فالسرد منذ البداية يحدد طبيـعة شخصـية (خير الدين) الشجاعة والحكيمة عبر حدثين منفصلين الأول حدث وصول الاسطول الأسباني إلى تونس واستخفافه بالأسبان قائلاً للتونسيين: " لـو قـدموا حقـاً (أي النصارى) فهم يظنون أن وجودي هاهنا وهماً، سـأخرج الـيهم وعنـدها تـرون غلائطهم في البحر شذر مذر "[2] وهذا الحدث ينم عن قوة خير الـدين وشـجاعته وفي المعركة الحاسمة والأخيرة ادرك، خير الدين، بحنكته، أنه لا قدرة له على صد هجوم الأسبان والآسرى المتمردين فـ (ألقى بأوامره لجنده فانجزوا حركة لولبيـة في سرعة ونظام، وانطلقوا من واد العلجية مغربين فلم تغب عنهم الشـمس ذلـك النهار إلا وهم معسكرون بتبرسق."[3] وبهذا فقد أبان الكاتب بعداً أخر مـن أبعـاد

---

[1] قطر الندى، محمد سعيد العريان، 23 ومابعدها، وينظر: 36، 37، 59، 67، 90.

[2] برق الليل، البشير خريف، 133.

[3] برق الليل، 23.

شخصية خير الدين وعن طريق الحدث من دون أن يقدمها تقديماً مباشراً تقريريـاً. وبدت هذه الشخصية مرتبطة بالحدث التاريخي أيما ارتباط، وعلى هذا النحو قدم لنا البشير خريف شخصية ثانوية هي شخصـية (علـي القرطـاس) حيـث اسـتعان بالسـرد (الحدث) في تبيـان طبيعـة هـذه الشخصـية، ففـي حـدث هـرب (برق الليل) واختلاطه بالجنود الاتراك " لاحظ ضابطاً متزمة لا اناقة في عمامتـه بل هي تعم رأسه كأنها تستر عيباً."[1] فغافله (برق الليل) وانتـزع عمامتـه وأذاك (اغتاظ الضابط ودخل في سورة من الغضب الشديد، فاصلح عمامته. واخذ سـوطاً وعلاه ضرباً مبرحاً فضجت النظارة، وانكروا هذه القوة ولكن لم يجسر أحد.؟ على نجدته "[2] وعن طريق هذه الاحداث المتوالية أبرز الكاتب صفات علي القرطـاس فقد ظهر أنه شرس، يخفي عيبا جسيماً وله قوة جعلت الحاضرين لا يجرؤن علـى منعه من ضرب برق الليل، وعندما تشابك التونسيون مع الاتراك عين خير الـدين هذا الظابط علي القرطاس بالذات لقتالهم فـ " خاض اهوال الحـرب فـي نحـوه وبلاء عجيب. "[3] وهكذا تشترك هذه الاحداث والمواقف جميعاً في ابراز قوة هـذا الضابط وبطشه، فهو الذي اطلق النار على التونسيين وأمر جنوده بأن يفعلوا مثله. وبهذه الطريقة نفسها وعبر تفاعل الشخصية مع الحدث قـدم الكاتـب شخصـياته بطريقة فنية أستغل فيها سرد الاحداث التاريخية من أجل تصـوير نمـاذج مـن الشخصيات عاشت في ذلك الاطار التاريخي، وفكرت وتـأثرت ووقفـت مواقـف توهمنا بأنها شخصيات حقيقية، وتلك هي غايـة الصـدق الفنـي فـي الروايـة التاريخية.[4].

---

[1] برق الليل، البشير خريف،11.

[2] برق الليل. 65.

[3] برق الليل، 55.

[4] ينظر: الكتابة القصصية عند البشير خريف، فوزي الزمرلي، 186.

وتتضح علاقة الشخصية بالحدث من خلال التأثير الذي تفرضه لاحداث في عملية تحديد نمط الشخصية الروائية، اذ اسهمت الاحداث في تقديم شخصيات نامية ومتطورة منها شخصية (ريم) التي تحولت من وضعية امرأة خاضعة مستعبدة إلى امرأة عاشقة طليقة حرة تخلصت من سلبيتها وقيودها التي كانت تكبلها، فبعد أن فارقها زوجها لاداء فريضة الحج شعرت بنوع من الحرية وبدأت تصعد إلى السطح " وأخذتها رهبة من سعة الدنيا ثم اغرى ربيع الطبيعة ربيع عمرها فأخذتها نشوة..."[1] وفي ذات ليلة رأت وجهاً أخر من الحياة، رأت برق الليل راقصاً وتمتعت بجمال نغماته، وراقها جمال العالم الخارجي، ولم ترض ريم بعد عودة زوجها برتابه حياتها السابقة فتجرأت ذات ليلة على العودة إلى السطح لمشاهدة برق الليل فضربها زوجها وطلقها.[2] وبفعل تأثير الحدث على الشخصية وتفاعله معها قدمت هذه الشخصية نامية متطورة، أما الشخصيات الأخرى التي لم تربطها صلات مباشرة وقوية بالحدث فظلت شخصيات جاهزة لاتتمتع بحيوية وحركة داخل الرواية شأنها شأن الشخصيات النامية. ومثلما كان الحدث عاملاً مهماً في بناء شخصيات معينة في الرواية التاريخية العربية، كما مثلنا، فأنه في الوقت نفسه كان حيادياً في ارتباطه وبنائه لشخصيات اخرى بحيث لم يرتبط ارتباطاً مباشراً معها ولم يسهم في بنائها واظهار جوانبها المتعددة، وانما ترك ذلك للتقنيات الأخرى، من ذلك تقنية الحوار الداخلي في روايتي الام جحا، وجحا في جانبولاذ لمحمد فريد ابي حديد ورواية سنوحي لمحمد عوض ورواية عهد مضى لداود سلوم، وكان ارتباط الحدث في هذه الروايات ضعيفا أو قل مفككاً بسبب التركيز على الشخصية ومعاناتها الداخلية، والحدث في هذا النوع من الروايات[3]، يكون

---

[1] برق الليل، 79.

[2] ينظر: برق الليل، البشير خريف،105.

[3] تسمى الروايات التي تهتم بالشخصية ونوازعها الداخلية وذاتيتها من دون أن تنطوي على حدث رئيس بـ (رواية الشخصية) ويمكن أن تصنف هذه الروايات تجاوزاً ضمن هذا الجنس (رواية الشخصية).

دوره هامشياً أو عرضياً فنظره فاحصة لرواية من هذه الروايات ولتكن رواية عهد مضى[1]، مثلاً نجد أنها لا تنطوي على حدث مركزي تلتف حوله شخصياتها وتتفاعل معه تفاعلاً مثمراً بناء وانما نلمس احداثاً بسيطة وهامشية لاتشكل خطاً حدثياً مستمراً على امتداد صفحاتها، والخيط الرابط لهذه الاحداث الشخصية المركزية فيها. والرواية تغلب عليها الافكار والتداعيات ولا تحظى الاحداث بأهتمام كبير من قبل الراوي، لذلك فأن هذه الشخصيات تظهر وتتشكل سردياً من خلال تقنيات روائية آخر مثل الحوار والسرد من ذلك هذا المشهد الذي يستعين فيه الروائي بالسرد في بناء الشخصية وعبر التركيز على ماضيها وصفاتها الجسدية:

"ادار فكره في ماضيه وحاضره وتذكر أن أمه ماتت من الخوف قبل أن يؤخذ إلى المعبد وابوه قتل لكي يدعي الكهنه أن يونس من أبناء الالهه ...

اطال مع نفسه الحديث في ذلك وذهب مذاهب شتى ونسى موقعه من بابل وكان النسيم الهادئ يداعب شعره الاسود المتناثر كأنه عقارب متخاصمة ولكنه لم ينتبه لنعومته ورقته وهو ينساب على صدغيه انسياباً حلواً يهدي النفوس"[2].

جـ- الشخصية وعلاقتها بالعنوان:

يعد العنوان وحدة من وحدات العمل الأدبي، وبنية اساسية من بنياته غير المنفصلة عن أبنية الرواية الأخرى، فهو بمثابة بنية صغرى تعمل في حيز بنية أكبر منها وهي النص. والعنوان لايعمل في استقلال عن نصه، ولا ينظر إليه خارج سياق النص فيتم اختياره وتسميته في ضوء علاقته وارتباطه بالنص، فقد يستمد العنوان تسميته من الفكرة العامة للنص أي من الموضوع الذي تضمه الرواية، كما في رواية الغثيان لسارتر، والغريب لكامو والجريمة والعقاب لدوستويفسكي، وروايتي الشحاد والطريق لنجيب محفوظ، وقد يستمد العنوان تسميته

---

[1] لقد ذكرنا امثلة عن هذه الروايات في غير موضع من الكتاب.

[2] عهد مضى، داود سلوم، 45.

ويتم أختياره من العنصر البارز والمهيمن في النص، فالرواية التي تهتم بالشخصية مثلاً غالباً ما تتخذ لها عنواناً من اسم الشخصية المركزية المحورية فيهـا كروايــة فلوبير (مدام بوفاري) التي أتخذت لها عنواناً من اسم الشخصية المركزية (إيما مدام وبفاري) و (الأب جوريو) لبلزاك ورواية جلال خالد لمحمود أحمد السيد و(ورواية وليد مسعود) لجبرا ابراهيم جبرا. وقد يتم أختيار العنوان مــن هيمنــة عنصــري الزمان والمكان، كما في روايتي زقاق المدق وخان الخليلي لنجيب محفوظ [1] اذن فــ " كتاب الرواية يختــارون عنــوان رواياــتهم مــن منطــق البنــاء الــداخلي لها."[2] إلا أن منطلق لاختيار هذا لايمثل اساساً ثابتا مادام الامــر يتعلــق برؤيــة الكاتب الابداعية، فقد تكون ثمة هيمنة لعنصر أو مكون روائي في النص ومع هذا لاتتخذ الرواية لها عنواناً يشير إلى هيمنة ذلك العنصر، وقد يحدث العكس ويكــون العنوان مرتبطا بعنصر من العناصر البنائية إلا أن هذا العنصر لا يشــكل هيمنــة وحضوراً في النص الروائي يفوق بهما أبنية الرواية الأخرى، إذ أن العنوانات التي تنطوي على (اسم الشخصية) في الروايات التاريخية العربية، مثلاً، لاتعني هيمنــة هذا العنصر على العناصر الروائية الأخرى في الاحوال جميعاً، ومع هــذا وجــدنا حضوراً بارزاً للشخصية في العنوان، فاغلب الروايات التاريخيــة ســواء أهتمــت بالشخصية أو لم تهتم أختارت لها عنواناً يحمل اسم شخصية تأريخية أو متخيلــة، واذا كان الحضور الواسع للشخصية لايمثل سبباً كافياً، لان تختار الرواية التاريخية

---

[1] (العنوان في النص القصصي – الاختيار)، محمود عبدالوهاب، 58، أفاق عربية، مايس، العدد (5) السنة التاسعة عشر 1994.

[2] المصدر نفسه، 59.

العنوان من البنى التي لم تحظ بالدراسة كفاية في الحقل النقدي السردي، على الرغم من اهميتها، حيث لم نعثر على دراسة مستقلة لهذا المكون، ومن الدراسات النادرة جداً عن هذه البنية دراسة محمود عبدالوهاب، ودراسة ثائر عبدالمجيد – البناء الفني للقصة العراقية– ويقسم العنوان الى: النص على العنوان الموضوعي، العنوان الايحائي، العنوان المعادل، العنوان الرابط العنوان التشخيصي، العنوان التنويري.

ينظر: البناء الفني للقصة القصيرة: ثائر عبدالمجيد.

لنفسها عنواناً يحمل اسم الشخصية، فما هي الاسباب التي ادت إلى أن يتخذ الروائي التاريخي من الشخصية عنواناً لرواياته؟ وماهي طبيعة العلاقة بين الشخصية والعنوان.؟ ومن ثم ما الاسباب التي جعلت الروائي التاريخي يهتم بالشخصية في العنوان والمتن،؟ وكيف وظف الشخصية في عنواناته؟.

هذه الأسئلة وغيرها تعد منطلقات في دراستنا للشخصية في ضوء مقاربتها بالعناصر السردية الصغرى، ومنها العنوان.

اتخذت أغلب الروايات التاريخية العربية من الشخصية عنواناً لها أما بصورة اسم علم مفرد صريح مثل (زنوبيا، رادوبيس، طارق بن زياد، سنوحي، سعد بن أبي وقاص) أو قد يحمل العنوان اسم الشخصية ويكون مركباً أو مضافاً، أو موصوفاً، أو مضافاً إلى عبارة تعريفية مثل (احمس بطل الاستقلال، سلامة القس، المهلهل سيد ربيعة، الملك الضليل، امرؤ القيس، فارس بني حمدان أبو فراس الحمداني، احلام شهرزاد، مرح الوليد، الام جحا، جحا في جانبولاذ، أبو الفوارس عنترة بن شداد، قطر الندى، شجرة الدر، سلمى التغلبية، فاطمة البتول وغيرها." ويمكن أن نصنف نوعاً ثالثاً من العنوانات الشخصية في الرواية التاريخية، وهو عنوان استعاري لايُذكر فيه الاسم الصريح للشخصية، بل يُذكر اسم معادل له يرتبط بالصفات العامة للشخصية، أو باللقب أو المهنة، أو المنصب ومن أمثلة تلك الروايات (سيدة القصور، الشاعر الطموح، أميرة قرطبة، بنت قسطنطين، غادة العراق، الثائر الاحمر، حمدان قرمط، غادة رشيد وغيرها).

وتباين الروائيون التاريخيون في أسباب ودواعي توظيف الشخصية في عنواناتهم، فمنهم من استغل شهرة العلم التاريخي ليشير به إلى الحقبة التاريخية التي يعالجها، عن طريق حالة اقتران بين اسم الشخصية والاحداث التي عاشتها، وقد يكون عامل الشهرة سبباً كافياً لمنطق الاختيار هذا من دون أن تكون لتلك الشخصية المذكورة حضوراً بارزاً في المتن بحيث يطغى على الشخصيات

المشاركة الأخرى داخل الرواية، فقد يكون عنوان الرواية اسماً لشخصية ثانوية تأريخية في حين تكون الشخصيات الرئيسة شخصيات متخيلة وغير تأريخية، أو شخصيات تأريخية غير معروفة. ومن أمثلة هذه الروايات روايتي معروف الارناؤوط، طارق بن زياد، وفاطمة البتول، حيث أستغل الكاتب شهرة العلمين ليشير في الأول إلى الحقبة التاريخية ايام الفتح الاسلامي للمغرب العربي، وكيف استطاع المسلمون من فتح بلاد الاندلس بعد معارك عدة، ولايشار إلى اسم العلم العنوان (طارق بن زياد) في الرواية إلا أشارة طفيفة في حين يكون تركيز الراوي على الاحداث الفعلية ودور المسلمين بلا استثناء في عملية الفتح مذكراً بالمصاعب التي لاقوها في جهادهم الروم. وبالطريقة نفسها يشير في العنوان الثاني (فاطمة البتول) إلى حقبة متقدمة من التاريخ الاسلامي من دون أن يكون لهذه الشخصية الدينية المهمة دور فعال في الرواية يوازي حضورها في العنوان ويطغى على أدوار الشخصيات الأخرى، بل تظل احدى الشخصيات الثانوية في الرواية استغلها الكاتب لشهرتها التاريخية ولدلالتها على الاحداث التي يتناولها بالسرد، ومن الروايات الأخرى التي لجأ مؤلفوها إلى الأسلوب نفسه رواية (شجر الدر) لمحمد سعيد العريان التي يدل عنوانها على موضوعة احداثها المتصلة بدولة المماليك والاحداث المرافقة لها، ومثلها رواية (قطر الندى) التي ترمز إلى الحقبة التاريخية المصاحبة لانهيار الدولة الطولونية في مصر، وكذلك رواية (بنت قسطنطين) إلى تدل دلالة واضحة على الفتح العربي للقسطنطينية، ويمكن أن نصطلح على العنوان في هذه الروايات وغيرها من الروايات التي تشاركها بالخصائص نفسها، اسم (العنوان الدلالي)، لأن اسم العلم الموظف في العنوان يرمي وظيفياً وفنياً إلى الاشارة والدلالة على موضوع الرواية والاحداث التاريخية المتصلة بها، ومن ثم أستغلال اسم العلم وشهرته وتوجيهه إلى هذا الهدف. وعلى العكس من منطلق الاختيار المتقدم قد تحظى الشخصية التي تتخذ منها الرواية عنواناً لها بأهتمام بالغ من الروائي يأتي منسجماً مع مايدل عليه العنوان، فمحمد فريد أبو حديد، مثلاً، كتب

عدداً من الروايات التاريخية تحمل عنواناتها اسماء شخصياتها المحورية والأساسية مثل رواياته (زنوبيا، الملك الضليل أمرؤ القيس، المهلهل سيد ربيعة أبو الفوارس، عنترة بن شداد، الام جحا، و جحا في جانبولاذ)، وقد ادت هذه الشخصيات المستعملة في العنوان دوراً رئيساً مهماً داخل النص جاء متفقاً مع الدلالة العامة التي انطوى عليها العنوان، وبذلك اشار العنوان اشارة صريحة إلى فعالية الشخصية وحضورها في الرواية ويمكن أن نصطلح على هذا العنوان باسم (العنوان التصريحي) وفيه تحظى الشخصية المشار إليها في العنوان بمساحة حضور واسعة من قبل الروائي، فقد عمد محمد أبو حديد عبر رواياته المتقدمة إلى تقديم صورة تأريخية مختزلة من المجتمع القبلي قبل الأسلام وعاداته مجموعة في حياة شخصية محورية واحدة، ففي روايتي امرئ القيس والمهلهل سيد ربيعة، مثلاً، عرض لنا قضية الثأر متمثلة في شخص امرئ القيس وهو يطالب بدم أبيه حجر والمهلهل وهو يبحث عن قاتل أخيه وائل يتضمن ذلك كله وصفاً للعادات والتقاليد، والامر ذاته يتكرر في روايته عنترة بن شداد مع أختلاف في نوع المشكلة والازمة التي تحياها الشخصية فهذه المرة يتناول الكاتب بعداً اجتماعياً آخر من ابعاد المجتمع الجاهلي متجسداً في شخصية (عنترة) وهو يبحث عن الحرية في مجتمع تسوده الفوارق الطبقية. وتحت مصطلح العنوان التصريحي ذاته، وبمنطلق الاختيار العنواني نفسه، تشترك روايات علي الجارم مع روايات أبي حديد، مع فارق في الحقبة التاريخية وطبيعة الشخصية، فبدت عرضاً أدبياً لحياة بعض الشعراء الأسلاميين كما في رواياته (فارس بني حمدان) التي تدور حول حياة أبي فراس الحمداني، ورواية (الشاعر الطموح) وهي تتعرض لحياة أبي الطيب المتنبي ورواية (شاعر ملك) والتي تدور احداثها حول شخصية المعتمد بن عباد، ومن ثم رواية (مرح الوليد) التي يكرسها لتحليل شخصية الوليد بن يزيد بن عبدالملك وما تعانيه من اضطراب نفسي ونزاع خارجي على الملك. وفي هذه الروايات جميعاً ارتبط العنوان ارتباطاً وثيقاً بهذه الشخصيات بحيث اعطى مؤشراً واضحاً وصريحاً

عن مضمونها ومحورها، وهو الاهتمام بشخصية ادبية، وكذلك بين لنا العنوان المشار إليه صراحة حجم الدور الذي تلعبه الشخصية داخل الرواية ولاسيما أن العنوان التصريحي جاء منسجماً مع حضور الشخصية داخل السرد فكانت هذه الشخصيات شخصيات محورية ومتطورة اتصلت بمجمل عناصر السردية بدءاً من العنوان، حيث مثلت حلقة وصل بين أقطاب الرواية وشخصياتها، وكانت هذه الشخصيات الرئيسة وسيلة طيعة بيد الكاتب التاريخي أستطاع عبرها من يتعرض للاحداث التاريخية ويصفها على نحو غير مباشر بحيث باتت الاحداث التاريخية في رواية (مرح الوليد)، مثلاً، التي دارت حول الصراع على مركز السلطة والسياسة في دولة بني أمية جزءاً من حياة شخصية الوليد وعُرضت بوصفها هماً من هموم هذه الشخصية التاريخية، فللنظر إلى الاوضاع السياسية كيف يقدمها الروائي عبر حديثه عن شخصية الوليد وقضية زواجه بسلمى. " ... ومضت سبعة أيام والعاشقان يتساوقان كؤوس الحب، ويرتشفان رضاب الغرام. وترك الوليد شؤون الدولة تسير كما تريد أن تسير، أو تقف كما تريد أن تقف, وانفرد بحبيبته في ناحية من قصره كما ينفرد طائران في وكن، وجعل بينه وبين صخب الحياة وضجيجها والامها ودسائسها، حجاباً مستوراً. لم يخطر بباله تألب العلويين، ولا مؤامرات العباسيين، ولا تذمر الامويين، ولا تلك الثورات التي أخذت تشتعل في أطراف الدولة، الدنيا عنده سلمى، وكل جميل في هذا الوجود ليس إلا سلمى[1].

ومن الروايات التاريخية الأخرى التي تمتثل لهذا اللون من التصنيف العنواني رواية (سنوحي) لمحمد عوض محمد، وطبقا للهيمنة التي حظيت بها الشخصية داخل النص الروائي التاريخي عند أبي حديد والجارم يكون العنوان قد صرح بالمكانة التي تشغلها الشخصية سلفاً يوم أختيار من اسم الشخصية البطلة أو الرئيسة عنواناً. والعامل المشترك بين هذه الروايات يكمن في أختيارها لشخصيات تأريخية معروفة لتكن عنواناً لها. إلا أن منطق الاختيار هذا لا يمثل أساساً ثابتاً وخصوصاً

---

[1] مرح الوليد، علي الجارم، 113 وينظر: 33، 55، 67.

اذا عرفنا أن هناك روايات تأريخية عربية أتخذت من الشخصيات الموضوعة (المتخيلة) وغير التاريخية عنواناً لها، وادت هذه الشخصيات ادواراً رئيسية في الرواية في حين أسندت إلى الشخصيات التاريخية الحققية أدواراً ثانوية هامشية، ومن أمثله هذا اللون من الروايات (راد وبيس، وعادة رشيد، وغادة العراق، وبرق الليل وغيرها) فرواية برق الليل، مثلاً، ارتبط عنوانها بشخصية موضوعة غير تأريخية لعبت دوراً فاعلاً وظهرت نامية متطورة في حين بدت الشخصيات التاريخية مثل (خير الدين، وشارلكان، والحسن الحفصي وغيرها) شخصيات جاهزة ثابتة وكأن بالكاتب فضل الابقاء على حقيقتها التاريخية، وهذا النهج يمكن مقارنته بطريقة (ولترسكوت) وفي توزيعه لشخصياته حيث " كان يورد شخصيات تأريخية، ولكنه يخصص الأدوار الاساسية لشخصيات خيالية"[1].

وربما يعود سبب أختيار الروائيين التاريخين للشخصية الموضوعة ومنها شخصية برق الليل في العنوان ومن ثم بطولة الرواية، إلى أن هذه الشخصية توفر له حرية أكبر في التحرك ولربط بين احداثه، ومن ثم فأنه يصفها من دون أن تتعارض أوصافه مع حقيقة مسبقة ومن دون أن يشوه الحقيقة التاريخية ايضاً، فبرق الليل هذا يشهد مجموعة من الاحداث التاريخية عبر حركته في المكان من منطلق كونه عبداً أجيراً تساعده في ذلك خفة حركاته وسرعته كما يومئ إلى ذلك عنوان الرواية (برق الليل) الذي يشير إلى هاتين الصفتين، فهو يجمع بين سرعة البرق ولمعانه، وسواد الليل، ويؤكد ذلك وصف الراوي لشخصية برق الليل في أحد مواضع الوصف: "قسطلي السواد، لا مع يستدير وجهه الضاحك بين أذنين كبيرتين"[2].

---

[1] الكتابة القصصية عند البشير خريف، 145.

[2] برق الليل، البشير خريف، 179.

وقد يختار الروائي أحياناً شخصياته الموضوعة من اسماء بطـلات القصـة الغرامية المتضمنة للحدث التاريخي الرئيسي في الرواية التاريخية وكما حصل في رواية (غادة رشيد، وغادة العراق، وراد وبيس) التي تدور حول صراع مع الكهنة بسبب قرار فرعون بضم أراضي الكهنة إلى أراضي القصر، وانفاقه الكثيـر مـن الأموال على تزيين قصر حبيبته راد وبيس التي تربطه بها قصة غـرام يضـمنها الراوي للاحداث التاريخية الرئيسة.[1] تنتمي أغلب العنوانات في الرواية التاريخية العربية، اذن، إلى ما اسميناه بالعنوان التصريحي التشخيصـي الواضـح الدلالـة، والمشير أشارة قطعية إلى مضمون الرواية وإلى المهيمنة والعنصر الفعـال فيهـا، وقسم اخر من هذه العنوانات يمارس دوراً دلالياً أشارياً وذلك عندما يرمي الروائي إلى أختيار شخصية تاريخية مشهورة لتكون عنواناً لروايتة مشيراً من خلالها إلـى الحقبة التاريخية التي تتناولها روايتة، كما أن اغلب العنوانات التي حملـت اسـماء شخصيات، سواء أكانت باسمائها الصريحة أو باوصافها والقابها، هي شخصـيات مشاركة بمعنى أن الشخصية في العنوان كان لها حضورها في السرد أمـا بطلـة للرواية أو شخصية ثانوية، إلا أن هذا لايخلو من الأستثناءات حيث بـدت اسـماء بعض الشخصيات، التي أتخذت منها الرواية عنواناً لها، اسماء مجهولة لا تمت إلى عالم الرواية باي صلة مباشر، فلم تكن من الشخصيات التاريخية أو الموضـوعة، الرئيسة أو الثانوية ولم نلمس لها حضوراً صريحاً في الرواية، ويظـل مايربطهـا بالرواية رابط تأويلي رمزي يكشفه المغزى العام للاحداث الروائية ويستشف مـن عموم الرواية بعد قراءتها، لذلك يمكن أن نصطلح عليه بـــ(العنـوان التـأويلي) الرمزي. ومن الروايات التي تمتثل لهذا التصنيف رواية (بنت قسطنطين) لمحمـد سعيد العريان، (وملك من شعاع) لعادل كامل، (وسلامة القس)، (والثائر الاحمـر) لعلي أحمد باكثير، ففي رواية بنت قسطنطين التي يدور موضوعها حول الفتوحات الأسلامية ثمة شخصيات تأريخية، ليس من بينها من ينتسب إلى الشخصـية التـي

---

[1] ينظر: راودبيس، نجيب محفوظ،103.

ورد ذكرها في العنوان. فما دواعي أختيار هذا العنوان واسبابه في رواية العريان هذه؟ في ظل غياب أية صلة مباشرة تربط العنوان بشخصيات الرواية، أو مضمونها وفكرتها يظل المجال الوحيد هو مجال التأويل والرمز الذي اراده الكاتب من هذا العنوان وربما أن العنوان يشير إلى حثيات بعيدة جداً في أرتباطها بالموضوع، حيث أراد ان يعطي لاحداث الرواية التي تدور حول الفتوحات الاسلامية، الاستمرار ومواصلة السعي حتى تصل إلى القسطنطينية التي تمثل أكبر أمبراطورية رومية في الشرق[1] وطالما كان الأمر متعلقاً بالرمز والتأويل يبقى العنوان مفتوحاً أمام الكثير من القراءات.

وبالطريقة التأويلية ذاتها يمكن قراءة العنوان في رواية سلامة القس حيث يرمز (القس) إلى شخصية عبدالرحمن الزاهد الورع، وكيفية تعلقه بسلامة وهيامه بها، ومن ثم يوحي بفكرة الرواية وهي تصف صراعاً نفسياً حاداً بين الايمان والحب بين الزهد والانقطاع عن ملذات الدنيا، وبين الانغماس في الملذات والشهوات[2].

هذه مجمل الأسئلة التي حاول الكتاب أن يجيب عليها في ضوء أرتباط الشخصية بالعنوان، مستنداً إلى بعض النماذج لصعوبة الالمام بها جميعاً.

يعني السرد في اللغة " تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به منسقاً بعضه أثر بعض متتابعاً"[3] وهو ايضاً "المصطلح العام الذي يشمل على قص حدث او احداث او خبر او أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم ابتكار الخيال"[4].

---

[1] ينظر: بنت قسطنطين، محمد سعيد العريان، 55.

[2] ينظر: سلامة القس، علي أحمد باكثير، 67.

[3] لسان العرب، ابن منظور، ج/4، 195.

[4] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، 112.

يقدم التعريفان السابقان فهماً متقارباً لمعنى السرد ويجعلان وظيفته الاساسية تكمن بعملية قص الاحداث عبر الكلمات، بوصفه " المعادل اللفظي لوقـائع غيـر لفظية"[1]. أي ان انجاز السرد يتم عبر الملفوظ اللغوي الذي يتشكل منـه الخطـاب السردي، الذي يعمل على ضم جزئيات العمل الروائي في كيان موحد، إذ لا أهمية للعناصر الروائية في حد ذاتها، من دون ان يقوم السرد بتنظيمها وبنائها على نحو متآزر. مع ان معظم الدراسات النقدية الحديثة للسرد تعده " عنصراً من عناصر فن القص، بيد أن أية نظرة نقدية تعتمد على الاستقراء والتحليل ستكشـف حـالاً، أن السرد وسيلة لبناء العنصر الفني ومن ثم مادة هذا الفن، وهو بـذلك لا يمكـن ان يكون عنصراً، بل وسيلة لتخليق ذلك العنصر"[2] والوسط الذي لا يمكن ان تظهـر عناصر التشكيل القصصي بدونه، وهو في هذا الأطار يتعدى كونه عنصـراً إلـى مجال اوسع يمكن تحديده حسب (لينتفلت) بأنه " فعل الحكي المنتج للمحكي" [3] غير ان هذا المحكي (الحكاية) التي يقدمها السرد لا تخضع للترتيب الزمني الذي وردت فيه في الواقع؛ لان السرد يقوم بتنظيم الحكاية على وفق زمنه الخاص المنطلق من رؤية خطية متمثلة بوجهة النظر[4] فـ " القاص او الروائي ليس من الضروري ان يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع... فهو يعمد الى التقديم والتأخير. والتلاعب بالمشاهد، وهذا يسمى "المبنى الحكائي"[5] والذي يقـوم عبـره الروائي باعادة تفكيك (المتن الحكائي)[*] وانشائه من جديد.

---

[1] طرائق تحليل السرد الادبي، (حدود السرد)،جيرارجينت، ت، بنعيسى ابو حمالة، 75.

[2] المتخيل السردي، 116.

[3] طرائق تحليل السرد الأدبي، (مقتضيات النص السردي الادبي) جان لينتفلت، ت، رشيد بنحدو، 98.

[4] ينظر: شعرية التأليف، 67.

[5] بنية النص السردي، 21.

[*] المتن الحكائي: يتكون من الاحداث في صورتها الخام التي تمثل مادة اولية للحكاية وكما يفترض انها جرت في الواقع، اما المبنى الحكائي هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني. بنية النص السردي، 53.

ويبدو أن عملية "صياغة الاحداث وتنظيمها بطريقة جديدة، تختلف عن الطريقة التي وجدت فيها في الواقع، لايضيف عناصر جمالية حسب، بل ان دلالتها تتغير بتغير صياغتها"[1]. فحين تتطابق الحكاية مع طريقة عرضها، أي يقترب المتن الحكائي من المبنى الحكائي، نحصل على النسق المطابق (المتتابع) الذي يسير فيه زمن القصة في اتجاه زمن الخطاب نفسه. وحين يلجأ الروائي إلى تغيير مسار الحدث ويبدأ القصة من نهايتها او وسطها نحصل على النسق المغاير (الدائري). أما إذا ضمن الكاتب قصته الرئيسة قصة ثانية يعترض بها مسيرة السرد، يظهر حينئذ النسق المعارض، وذلك اسلوب التضمين[2]. ويمكن عبر ذلك ان نتصور الحدث بانه " مجموعة من الوقائع التي تسردها الرواية، ولا يقصد بالوقائع مطابقة الحدث للواقع فالرواية من خلال احداثها لا تقدم واقعاً، بل اقدم رؤية الكاتب لهذا الواقع"[3]. وبذلك فـ " ليست الاحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، وإنما الكيفية التي بها اطلعنا السارد على تلك الاحداث"[4]. أي الطريقة السردية التي اتبعها الراوي في عرض الحدث، عرضاً زمانياً يقوم على اساس احترام الترتيب الزمني الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب، او تجاهله بصورة تنأى عن هذا التطابق بين الزمنيين، وهذا يستدعي دراسة علاقة الحدث بزمنه، لاستحالة رصد تطور حركة الحدث خارج نطاق تلك العلاقة، فما الترتيب الزمني الذي يكون عليه الحدث، ونظام تسلسله (ماضي حاضر، مستقبل) بل وانساق بناء الحدث، إلا صورة تواليه في الزمان[5]. ويمنع هذا التداخل بين الحدث

---

[1] البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع العاني، 9.

[2] ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في الكويت، مهدي جبر صبر، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، 1987، 62.

[3] العالم الروائي عند غسان كنفاني، 23 .

[4] طرائق تحليل السرد الأدبي، (مقولات السرد الأدبي)، تزفتيان تودوروف، ت الحسين سبحان، 41.

[5] ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، 27.

والزمان دراسة احديهما بعيداً عن الأخر، لان الزمن " مدى بين الافعال"[1] والحدث "اقتران فعل بزمن"[2] وتتأكد تلك العلاقة الوطيدة بينهما عبـر تعريـف فورسـتر للحبكة التي يصفها بانها " سلسلة من الحوادث يقع فيهـا التأكيـد علـى الاسـباب والنتائج"[3] اذ تشير كلمة سلسلة إلى وجود زمن ما، أي ان هذه الحوادث لابـد ان ترتبط بزمن معين.

يبدو إن أهمية الحدث ودوره الفاعل في تشكيل نسيج الرواية تنبع اساساً من مجموع العلاقات البنائية التي يقيمها الحدث مع عناصر السرد ومن قابليتـه علـى التنوع والظهور باساليب وطرائق مختلفة ووفق انساق بنائية محددة ومعروفة يمكن بها دراسته ومعاينته نقدياً. فما الاساليب التي اتبعها الروائي التاريخي العربي فـي عرض احداثه؟. وما الانساق التي اتبعت في عرض الحدث ومبررات استعمالها؟.

وهل اثرت طبيعة الرواية التاريخية وخصوصيتها على صياغة الحدث على وفق اسلوب معين؟ وهل اثرت الواقعة التاريخية (الحدث الحقيقي) على البناء العام للحدث الروائي؟ وكيف؟ وما ابرز الروايات التاريخية العربيـة بعـد عـام 1939 والتي يمكن ان نعدها مثالاً صالحاً لرواية الحدث؟ وما خصائص الحدث في الرواية التاريخية ووسائل بنائه؟ وكيف بنى الروائي احداثه؟

هذه الاسئلة وغيرها هي بمثابة الاطر العامة التي سيتحرك عليها الكتاب في دراسته للحدث الروائي في الرواية التاريخية العربية بعد عام 1939. متخـذاً مـن (اساليب بناء الحدث وانساقه) عنواناً عاماً وشاملاً ينطوي على الكثير من التحليلات والاراء النقدية التي تخص دراسة الحدث الروائي في الرواية التاريخية على نحـو عام متجاوزاً بذلك الكتاب دراسة اساليب بناء الحدث وحدها إلـى مجـال اوسـع واشمل.

---

[1] الازمنة والامكنة، المرزوقي، ج/1، 321.

[2] دراسات في القصة العربية الحديثة، 11.

[3] اركان القصة، 105.





الفصل الثاني

الحدث

الحـــــدث

أولاً: أساليب بناء الحدث وانساقه

تنطوي الرواية التاريخية، شأنها شأن بقية ضروب الرواية الأخـرى، علـى مجموعة من الانساق البنائية، بيد انها استأثرت بمجموعة مـن الطرائـق البنائيـة للحدث هيمنت من دون غيرها على نسيجها السردي، ويعود ذلك – فيمـا نـرى – إلى قضايا موضوعية وفنية عده تنبع من خصوصية الرواية التاريخية وطبيعتها، إذ شكل الحدث العمود الفقري في هذا الجنس الروائـي لعنايتـه الواضـحة بقـص الاحداث، وتوظيف الواقعة التاريخية في العمل الادبي، ممـا ادى هـذا الأهتمـام بالحدث وتوظيفه، إلى فرض نوع من الالتزام بالتسلسل الزمني للاحداث التاريخية ومحاكاتها. وكانت نتيجة ذلك كله ان هيمنت بعض اساليب بناء الحدث في الرواية التاريخية التي تحترم التتابع الخطي للاحداث التاريخية، مثل نسق التتابع، والـذي يعد من اكثر الاتساق البنائية شيوعاً في الرواية التاريخية العربية لصـلته الوثيقـة بطبيعة بنائها للحدث، فاسلوب التتابع صالح ايضاً لأن "يحـاكي سلسـلة الافعـال الانسانية في الحياة التي تأخذ شكل التتابع في الحدوث، ولقد أثر فيه اسلوب التدوين التاريخي للاحداث، الذي يعتمد، كما هو معروف، على تسجيل الوقـائع التاريخيـة حسب زمن وقوعها، لذلك كان نمطا مهيمنا في القـص"[1] التـاريخي والملحمـي والشفاهي، وترك اثره في الروايات الكلاسيكية في القرن الثامن عشر، نتيجة لتأثره بفكرة الزمن الطبيعي والتاريخي وسـطوة الهـدف التعليمـي والـوعظي علـى نماذجها[2]. حيث كان القاص البدائي يقدم لسامعيه الاحداث في خط مستقيم بحيـث تتعاقب مكونات المحكي وتتوالى مكوناً تلو أخر و"بصورة منطقيـة فـي الـزمن الحاضر، وحسب التسلسل الزمني، واذا كانت هناك عودات الى الـوراء فانهـا لا

---

[1] البناء الفني في رواية الحرب، 27. ينظر: المتخيل السردي، 180.

[2] ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة، ج2، 15.

تتناقض مع هذا التسلسل، بل تساعد على تفسير (اسبابه) بحيث يتصل كل حدث بصورة مريحة بالحدث التالي"[1]، وعليه فان البناء المتتابع للاحداث يتميز بالتماسك بين اجزائه في صياغة العمل القصصي المحكوم بمبدأ السببية التي تجعل كل وحدة سابقة فيه مفضية الى وحدة لاحقة، سعياً الى تحقيق غايتها الأساسية في منح الرواية بنية خيطية او خطية[2]، لان فقدان صلة الترابط هذه التي يوفرها الاسلوب المتتابع تجعل من الرواية " لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوى مجرد التجاور المكاني"[3] لهذا كله عد التتابع السمة الجوهرية في الأدب[4].

أ- الاسلوب التتابعي:

تعد الطريقة المتتابعة في بناء الحدث هي الأقرب إلى الحكاية، على اساس ان الراوي يقوم بسرد احداث قصته بالتتابع قسماً بعد آخر، من دون ان تحصل وقفات تعيق مسيرة السرد، وفي هذه الحالة تتطابق الحكاية مع طريقة عرضها سردياً، وتسير الاحداث بتسلسلها الطبيعي كما حدثت في الواقع، فالسرد يبدأ عادة من الماضي ثم يتجه بخط مستقيم نحو المستقبل من دون أي استرجاعات، وغالباً ما يقوم الراوي في هذا النسق " بذكر احداث حصلت قبل زمن السرد بأن يروي احداثاً ماضية بعد وقوعها"[5] ولعل هذا ما يفسر هيمنت هذا النمط من بناء الحدث في الرواية التاريخية العربية لكونه يراعي خصوصية الرواية التاريخية التي تتطلب في اغلب نماذجها محاكاة وتوظيف وقائع تاريخية ماضوية في سياق ادبي.

ربما تكون هذه السمات التي يتمتع بها الاسلوب المتتابع هي التي تفسر حضوره الواسع في الرواية التاريخية العربية، اذ بني الحدث في اغلب الروايات

---

(1) ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة، ج1، 9 ومابعدها.

(2) ينظر: حركية الابداع، خالدة سعيد، 243.

(3) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، 322.

(4) المتخيل السردي، 180.

(5) مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي، 97.

التاريخية بطريقة متتابعة ومن أهم هذه الروايات بحسب تاريخ صدور اول رواية لكل كاتب تاريخي: (محمد فريد ابو حديد: لرواية زنوبيا 1940، الوعاء المروي 1941، المهلهل سيد ربيعة 1944، الملك الضليل امرؤ القيس 1944، الام جحا 1946، جحا في جانبولاذ 1947) (معروف الارناؤوط: طارق بن زياد، فتح الاندلس 1941) (نجيب محفوظ: رواية رادوبيس 1943، كفاح طيبة 1944) (محمد عوض محمد: سنوحي 1943) (علي الجارم: سيدة القصور 1944) (علي احمد باكثير: الثائر الاحمر 1945) (محمد سعيد العريان: على باب زويله1947) (شعبان رجب شهاب: سلمى التغلبية او قصة الفتح الاسلامي لتكريت 1949)(د. داود سلوم: عهد مضى 1958).

قدم محمد فريد أبو حديد عدداً من الروايات التاريخية التي اتخذت من الحقبة الجاهلية قبل الاسلام ميداناً لها، والجديد في روايات ابي حديد ليس موضوع الرواية وحده، بل التكتيك الفني الذي دأب عليه في معظم رواياته، ذلك ان ابا حديد يهتم اهتماماً واضحاً بالشخصية إلى جانب اهتمامه بالحدث، واتضح ذلك عبر تركيزه على المشكلة او الموقف الانساني، وفي تصويره العفوي غير المباشر للعصر واحداثه، مما أثر ذلك على طريقة بنائه للاحداث الروائية وعرضها، اذ فسر الاحداث التاريخية تفسيراً عاطفياً يمثل رؤية شخصياته للاحداث، على الرغم من أن تلك الاحداث تسير بخط تتابعي مستقيم إلا أنها لا تنفصل عن رؤية الشخصية ومجالها، ويتضح ذلك كله في اول روايات هذه الحقبة وهي رواية زنوبيا، حيث يكشف استهلالها عن بداية للحدث من خلال رؤية الشخصية ومنظورها الذي يبرز لنا لمحات من الوسط التاريخي وأهم ما يسيطر عليه من قضايا فكرية واجتماعية ونزاعات تخص تلك المرحلة التاريخية، فتبدأ الصفحات الاولى من الرواية بتقديم وصف عن زنوبيا وزوجها أذينة، أمير الشرق، وقد عادا من رحلة صيد كاد الأمير فيها ان يفقد حياته، ثم تنتقل الى وصف موكبها الملكي العظيم وقد امتطى اذينة صهوة جواده (عالي الرأس) غير عابيء بجروحه، بل انه

ليشعر بأغتباط عميق لما يتردد في سمعه من هتاف الجماهير المحتشدة على جانبي الطريق المؤدي إلى المعبد[1]. فضلاً عن هذا الوصف الذي قدمه الاستهلال فانه سعى إلى تحديد مكان الحدث (تدمر) وزمانه (الفجر)، ليكون بعد ذلك (المسرح) مهيئاً لتتحرك فيه الشخصيات وتنطلق الاحداث بتلاحق وتتابع: " انبلج الفجر من الافق الشرقي متباطئاً كما تفتح فتاة منعمة عينيها في استرخاء وفتور، وكان القمر قد غاب في الافق الغربي منذ حين وشمل الفضاء سكون عميق، وكانت اسوار المدينة – اسوار تدمر – عالية منيعة...."[2].

يؤكد ابو حديد على فعل الشخصية ودورها في سرد الاحداث وتقديمها عن طريق تفسير الاحداث تفسيراً عاطفياً يمثل رؤية الشخصية لهذه الاحداث، وسماحه لشخصياته بابداء مواقفها بازاء الاحداث التاريخية وتقيمها، فهو عندما يصف الاحداث الخاصة معارك الجيش التدمري، مثلاً، مع الفرس والروم، لا يصفها على ضخامتها وثقلها، وصفاً مادياً، بل يصف الأثر الذي تتركه في نفوس الشخصيات وسلوكهم، فالنصر الذي حققه (أذينه) على الروم لا يذكر اعتباطاً، إلا لانه حقق لزنوبيا طموحها في الشهرة والمجد، ويبين كذلك قلق الزوجة وخوفها على زوجها. وكذلك فان ضعف مملكة تدمر وما الت اليه من نهاية مأساوية واضطراب تكشف عما يعتري نفسية زنوبيا من قلق وشك واضطراب، فعندما زحف (اورليان) بجنوده وحطم زنوبيا ومملكتها في نهاية الاحداث الروائية، نجد ان زنوبيا كانت قد تحطمت نفسياً وذهنيا، بل وعاطفيا، فمأساة تدمر – المدينة العظيمة التي تمثل الحدث الرئيس في الرواية – ليست في حقيقة الامر إلا نهاية طبيعية وتعبيراً مادياً محسوساً عن ماساة داخلية عاشتها الشخصية (زنوبيا) منذ أمد طويل لم تنته منها إلى حل[3]. ثمة شيء أخر في بناء حدث هذه الرواية وهو بطء الحدث نتيجة للتفصيلات المتعلقة

---

(1) ينظر: رواية زنوبيا، محمد فريد ابو حديد، 35.

(2) زنوبيا، 5.

(3) ينظر: محمد فريد ابو حديد كاتب الرواية، 70.

بوصف الشخصية، على الرغم من أنه يسير على نحو متتابع، ويتضح ذلك في المشهد الذي يسرد علينا الراوي فيه الاحداث المتمثلة بالمعركة التي يخوضها زوج زنوبيا من منظورها (هي) بدا فيه التركيز على وصف أثر ذلك الحدث في الشخصية لا على الحدث ذاته، مما جعله يرد على شكل أشارات من دون تفصيل، فنحن لا نعرف شيئاً عن تلك الاحداث إلا عبر هذه العواطف المتأججة في قلب زنوبيا: " لم تحس الملكة في اول غيبة زوجها هذه المرة مثل احساسها الاول ايام فارقها في ذهابه لحرب سابور. كانت عندما فارقها من قبل تعاني وحشة قلب لم يتعود من قبل الفراق، وكان قلبها مليئاً بما تفيض به عاطفة المرأة المحبة لزوجها التي وثقت بمن تحبه كل الثقة وجعلته مناط املها، ومبعث سعادتها، وظل سلامها وأمنها..."[1].

ربما يكون التعليل الفني المناسب لظاهرة اعتماد ابي حديد على الشخصية في سرد الحدث وتقديمه، انه حاول ان يمنح للشخصية دوراً اكبر في رسم ابعاد الحدث الروائي لادراكه العميق ان مهمته تختلف تماماً عن مهمة المؤرخ وتتجاوز عملية سرد الاحداث التاريخية على نحو تقريري، فاولى عنايته إلى الخلق الفني ولم يجعل من المادة التاريخية إلا اطاراً عاماً تجول فيه الاحداث وتتحرك الشخصية في فلكه بما ينسجم مع الشكل الفني للرواية. وبذلك فارق أبو حديد البناء الروائي للحدث الذي دأب عليه جرجي زيدان في رواياته التاريخية، من تركيز على الاحداث التاريخية التي تفرض سيطرتها على مجمل العناصر السردية الأخرى وتجعلها في خدمة الحقيقة التاريخية، سعياً وراء النزعة التعليمية التي اراد ان يحققها أدب جرجي زيدان[2].

---

[1] زنوبيا، 123. وينظر الصفحات: 48، 51، 133، 135.

[2] ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 113. ينظر: تطور الرواية العربية في بلاد الشام،131. ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 221.

يبدو أن اصرار محمد فريد ابي حديد على سرد احداثه وتقديمها عبر التركيز على الموقف الانساني، والاهتمام بالشخصية وسلوكها، سمة لا زمت اعماله الروائية كلها، فرواية (الوعاء المرمري) يكشف بناء الحدث الروائي فيها عن استعمال نسق تتابعي في سرد الحدث مع المحافظة على منح الشخصية الاولوية في رسم خط الحدث وتحديد مساره واتجاهه، بل وظهوره على مستوى السرد ويبدو ذلك واضحاً منذ مستهل الرواية اذ يدور استهلالها حول وصف حركة الشخصية في المكان والزمان، كما في هذا المقطع من مطلع رواية الوعاء المرمري الذي يصف بطلة الرواية خيلاء: " أطلت خيلاء من نافذة مخدعها في اول الصباح، وكانت الشمس ترسل اشعتها تتدسس بين جذوع الاشجار وخلال اوراق الاغصان وعلى رؤس الربى الخضر المحيطة بقصر غمدان. وكانت رؤوس جبلي نقم وعيبان ما تزال مستترة وراء غلالة رقيقة من الضباب ترمق الشمس من وراء نقابها الشفاف"[1]. بعد تأطير الحدث زمانيا ومكانيا تأخذ الاحداث بالسير في خط مستقيم تبدأ من مهاجمة الاحباش على اليمن واستلاب ملكها وانتهاءً بعودة هذا الملك على يد سيف بن ذي يزن. إلا أن هذه الحركة المتتابعة للاحداث تشهد بعض الاسترجاعات والعودات إلى الوراء على مستوى السرد[2]، ولكنها على كثرتها لم تستطع ان تسلب السرد حركته المتتابعة وما استطاعت ان تحققه انها ضخمت زمن الخطاب على حساب زمن القص.

تقترب رواية المهلهل سيد ربيعة للكاتب نفسه من رواياته السابقة من حيث بناؤها للحدث واسلوب عرضه وتقديمه فتصور جانباً من المجتمع القبلي قبل الاسلام ينعكس في قصة شخصية المهلهل وهو يطالب بدم أخيه كليب من قبيلة بكر. والرواية حافلة بالارتدادات والذكريات[3] إلا انها لم تشكل إلا نتوءات بسيطة

---

[1] الوعاء المرمري، محمد فريد ابو حديد، 19.

[2] ينظر: الوعاء المرمري، 22، 24، 123، 157.

[3] ينظر: المهلهل سيد ربيعة، محمد فريد ابو حديد، 31، 105.

في مسلسل السرد الذي ظل يجري متتابعاً، ولم تصل هذه الارتدادات إلى مستوى نسق أخر غير نسق التتابع، وكان بالامكان ذلك لو ان الروائي طور هذه التقنيات السردية ولا سيما ان ابا حديد بارع في وصف الشخصية ونفسيتها على طريقة رواية تيار الوعي. وتتشاطر هذه الرواية رواية اخرى للكاتب نفسه في طريقة بناء الحدث تلك هي رواية (الملك الضليل امرؤ القيس) اذ تختار البيئة العربية قبل الاسلام ايضاً ميداناً لاحداثها، ثم انها تدور حول شخصية مرموقة ومشهورة، شأنها شأن شخصية (المهلهل) (وسيف بن ذي يزن) في الروايتين السابقتين. ولا تختلف رواية (عنتره بن شداد) عن الروايات السابقة سواء أكان ذلك من حيث الإطار التأريخي أم بناء الحدث إلا انها تضمنت إلى جانب الاحداث الرئيسة فيها، قصة حب بين عنترة وعبله، مما جعلها تشكل نسقاً ثانياً على مستوى بناء الحدث هو نسق التضمين.

بعد هذه المحاولات المتكررة والمتشابهة، من حيث بناء الحدث واسلوبه، قدم ابو حديد اعمالاً اكثر تطوراً على المستوى الفني، واول بوادر هذا التطور خروجه من نطاق الحقبة الجاهلية التي عكف عليها في رواياته جميعاً، واتخاذه العصور الإسلامية الوسيطة مجالاً لاحداث روايتين من رواياته هما (الام جحا، وجحا في جانبولاذ) عبر عن طريقيهما عن مشاعر انسانية اكثر عمقاً وجدية عن طريق وصفه للعادات والتقاليد البالية التي سادت مجتمعه في أطار تاريخي غير مباشر متخذاً من شخصية جحا، تلك الشخصية الهازلة في الموروث الشعبي، مصلحاً اجتماعياً وفيلسوفاً وصاحب رسالة جادة حزينة يؤديها كما يؤديها كبار المصلحين، مما جعل الحدث محكوماً برؤية الشخصية (جحا) ومجالها وموازياً للمراحل الزمنية التي قطعتها الشخصية في حياتها، حيث تبدأ الاحداث في رواية الام جحا في مدينة (ماهوش) لتنتقل عبر حركة الشخصية جحا إلى مدينة (جانبولاذ) وهكذا فالكاميرا تلاحق الشخصية وحركتها، وفي الحالة هذه كان لا بد ان يضعف الخيط الرابط للحدث على الرغم من سيره بخط متتابع بسبب النزعة النقدية والاصلاحية وكثرة

التأملات الفلسفية التي ساقها الروائي على لسان (جحا) التي تتماهى بـدورها مـع شخصية الكاتب نفسه، مما أفقد الحدث مركزيته وحيويته كمـا يتضـح فـي هـذه المقاطع المروية بضمير المتكلم وهي تتخلل النسيج السردي للرواية ويبـدو فيهـا التركيز على التأملات النفسية والنزعة الاصلاحية التعليمية:

"... واضيق احياناً بما ألقاه في مصبحي وممساي، وانكر ظلم الاحياء وامتلئ عليهم بالحنق احياناً، فاذا ما اذهلتني ضربات الحياة وعثراتها وقفت بـين النـاس أضحك حتى يتحلقوا حولي ويضحكوا لضحكي، فاذا نطقت بما في قـرارة نفسـه حسوا انني أهرف واخلط فيزدادون مني ضحكاً... لم يهب لي الله ما وهبه لهـؤلاء الذين يضطربون في الحياة ويصارعونها لم يهب لي مالاً أسند إليـه ظهـري، ولا حيلة اكيد بها واعتمد عليها، ولا جمالاً في خلقتي ولا بسطة في قوتي، ولكنه وهب لي قلبا يحس عظمته وجلال خلقه وكفاني وحسبي"[1].

" لقد عشت في وطني أحب هواءه وشمسه وقمره، واتمتع بماء نهره وخضرة حقوله وغناء طيره، ولكني مع ذلك لم استطع ان اعيش بين اهله ويخيل إلي احيانا انني أتيت إلى هذا العالم لكي اكون عبرة لغيري"[2].

وتشترك رواية ابو حديد (جحا في جانبولاذ) بالسمات العامة لبنـاء الحـدث نفسها التي تم تحديدها في رواية (الام جحا) وتعد هذه الرواية جزءاً مكملاً لهـا، اذ تنطلق احداثها من نهاية احداث رواية الام جحا[3].

ينهض استهلال رواية (طارق بن زياد) لمعروف الارناؤوط بتقديم صـورة مكثفة عن واقع الأمة العربية منذ مبعث النبي ﷺ مروراً بالفتوحات الإسلامية فـي عهد الخلفاء الراشدين ووصولاً إلى العهـد الأمـوي، وصـراع الامـويين مـع

---

[1] الام جحا، محمد فريد ابو حديد، 4. وينظر: الصفحات، 23، 27، 29، 51.

[2] الام جحا، 32 وينظر الصفحات 76، 133.

[3] ينظر: الام جحا، 49،

البيزنطينين وفتح افريقيا، حيث تشكل هذه الحقبة بداية الاحداث الروائية التي تنحى منحى متتابعاً في سردها من دون تقديم او تأخير. اذن فاول مهمة من مهام الاستهلال في بنية الحدث المتتابع تقديم موجز يشكل تمهيداً لما ستكون عليه الاحداث القادمة، فبينما يريد الكاتب ان يسرد لنا قصة الفتح الاسلامي لافريقيا بقيادة طارق بن زياد، ويكرس الفصل الاول تحت عنوان المقدمة، ليشرح لنا حالة الامة العربية والامبراطورية الاسلامية على النحو الآتي: " الشمس تكشف عن امة لم يكن الماضي يعرف شيئا عنها... عن امة بارعة لا تغني هذه الأناشيد التي غناها الفرس والرومان، وانما تغني نشيدا ترقرقت لحونه في صدر محمد ﷺ يوم اشتمل عليه غار حراء... ثم كان من أمر هذه الأمة الناشئة ان انتزعت من هراقليوس بلاد الشام جميعاً لتضعها في يد الخليفة المتواضع ابي بكر ﷺ، ولم يزدها هذا النصر العبقري في الفتح فمضت فيه حتى ولي الامر بعد ابي بكر عمر الفاروق فاضطلع هذا الرجل الكبير باعباء الفتح في فارس وطرد الفرس من العراق واقصى كسرى عند مدائنه واهوى بذلك الصرح العجيب... مات عثمان ﷺ ثم مات علي ﷺ وولي الامر بعد هذين العظيمين، معاوية ابن ابي سفيان..."[1]

يكشف هذا النص – على طوله – عن اهم ميزة في بنية الحدث التتابعي في الرواية التاريخية إلا وهي الاستهلال الموسع الذي يعد تقديماً للاحداث الروائية القادمة على غرار بعض المصادر والمراجع وكتب التاريخ، ولا ريب في ان الاستهلال الروائي المقدم بهذه الطريقة تتوالى فيه الاحداث توالياً سريعاً يكون فيه زمن الحدث اكبر من زمن الخطاب ويأخذ هذا الزمن بالتباطؤ عند نهاية الاستهلال وبداية الحدث الرئيس مع محافظته على سمة التتابع، والتي يزيد من تأكيدها تقسيم الحدث في الرواية على مراحل واقسام،يعد كل قسم منها متمماً للآخر، حيث تتألف رواية طارق بن زياد من أربعة عشر فصلاً تبدأ احداثها بارسال عقبة بن نافع إلى اسبانيا والمغرب في الفصل الثاني " اراد معاوية بن ابي سفيان أمير المؤمنين من

---

[1] رواية طارق بن زياد، معروف الارناؤوط، 1 ومابعدها.

عقبة بن نافع الايغال في اسبانية والمغرب ليكمل ذلك العمل الرائع الذي بـدأ بـه العرب في الشرق"[1]. وبداية الحدث في هذه الرواية على هذا النحو ينتسب الـى الفصل الاول الذي يمثل المقدمة المشار اليها بعبارة (ذلك العمل الرائع الذي بدأ به العرب) وتتوالى الاحداث مع توالي الفصول حتى تصل الى الفصل الرابـع عشـر بعنوان (الشهيد) وفيه مشهد استشهاد عقبة بن نافع والذي يمثل خاتمة الاحداث كما في هذا المقطع من الفصل الأخير من الرواية، وبات من الواضح ان بناء الحـدث بهذه الطريقة يشير إلى ان بنية الحدث تتبع سرداً متواليا.

"... وتكاثر اللصوص من حوله وامطروه وابلاً من النشب، وهو يثخن فيهم ورجاله القلائل يدافعون عنه، حتى مزق النشاب صدر ذلك الزعيم المنافح فتلقتـه الأرض وعلى فمه اسم يتيمم قريش، وفي عينيه صورة الوطن"[2].

وتقترب رواية (رادوبيس) لنجيب محفوظ من رواية طارق بن زياد هذه في اسلوبها وطريقة بنائها للحدث وفي التقنيات المستعملة داخل الاسلوب المتتـابع، اذ ان الشكل البارز للنسق المتتابع في رواية رادوبيس يتجلى في تقسيم الحدث علـى عنوانات داخلية يأخذ كل حدث يقع ضمن هذا العنوان او ذاك برقبة الحدث الـذي يليه، مما يجعل هذه العنوانات حلقات متصلة يفضي بعضها الى بعض حتى يصـل الحدث الى الذروة ثم نهايته، ويتضح ذلك من خلال أحداث الروايـة التـي تمثـل صراعاً بين فرعون والكهنة حول ضم أراضي الكهنة إلى القصر الملكي بـالرغم من المحاولات الكثيرة لوزير فرعون لاقناع الاخير كي يعدل عن قـراره إلا أنـه رفض ان يتنازل عن وعد قطعه، ومما زاد من تفاقم الصراع هو اتصـال الملـك بالغانية رادوبيس مثال الجمال والاستهتار، ادى ذلك كله الى توحد الشعب والكهنـة

---

[1] طارق بن زياد، 7.

[2] طارق بن زياد، معروف الارناؤوط، 132.

ضد الملك وانتهى الامر بمقتله وضياع ملكه وانتحار رادوبيس وفاء للملك المقتول[1].

جاءت هذه الاحداث موزعة على وحدات سردية عدة يتصدر كل وحدة عنوان بارز يشي بانتمائه الى العنوان التالي، مما جعل هذه التقسيم يعطي انطباعاً اولياً عن صورة الحدث الروائي، فقد شهد العنوان الاول (عيد النيل) احداثاً تصور فيضان النيل وخروج الموكب الملكي واحتشاد الناس حول الموكب المهيب ويبرز بينهم مجموعة من الثوار الناقمين على سياسة فرعون مما كان سببا في انزعاج فرعون وغضبه، وهكذا ما تكفل به المشهد الثاني (الصندل)، أما المشهد الثالث (قصر بيجة) فيمثل قرار فرعون بالتعرف على رادوبيس بعد ان مر ذكرها في المشهد السابق (الصندل) ليكون المشهد الرابع (طاهو) استمراراً للمشهد الثالث، حيث يذهب فيه (طاهو) إلى رادوبيس ليخبرنا بمقدم فرعون أليها، ليكون بعد ذلك المشهد الخامس مكرساً للقاء فرعون برادوبيس، ويكون المشهد السادس متعلقاً بسابقه في وصف مشاعر الحب التي أعترت رادوبيس بعد الزيارة، إلى أن تصل إلى المشهد الأخير المعنون (النهاية) لتصل الاحداث الى نهايتها الطبيعية من دون التواءات في مستوى السرد، فنشهد في هذا القسم تفاقم الثورة على فرعون ومقتله على يد احد افراد الشعب وانتهاء ملكه، والذي يعني في الوقت نفسه انتهاء قصة حبه لرادوبيس التي يفزعها منظر الملك المقتول فتنتحر جزعاً وحزناً عليه[2].

تختلف رواية (رادوبيس 1943)عن روايات ابي حديد التي صدرت في وقت مقارب لرواية محفوظ هذه، ذلك ان الذاتية التي غلفت روايات ابي حديد جعلت الاحداث تدور في فلك الشخصيات. وهذا ما لم نجده عند نجيب محفوظ الذي يقدم احداثه بموضوعية تامة وبتتابع من دون عودات الى الوراء، فضلاً عن ذلك فان الحدث في رواية رادوبيس هو الركيزة الاساسية التي تقوم عليها الرواية وما

---

[1] ينظر: رادوبيس، 511، 517، 519، 533.

[2] ينظر: رادوبيس، نجيب محفوظ، 587.

الشخصيات إلا دعائم لذلك الحدث، يتضح ذلك كله من خلال استهلالها الذي يـولي فيه الراوي عناية فائقة بالحدث عبر تحديـدات زمانيـة ومكانيـة مـن منظـور موضوعي، فالزمان " يوم من شهر بشنس، المنطوي اثناء الزمان منذ أربعة الاف سنة"[1] والمكان " أبو عاصمة مصر بالمقربة من نهر النيل العظيم"[2].

ونقطة انطلاق الحدث المتتابع تتمثل بالموكب المهيب الذي خرج فيه الملـك فرعون وسط الجماهير المحتشدة التي تهتف بأسمه، بينما (رادوبيس) ترمق الملـك بعينين ساهمتين[3] اعجاباً منها بشخصه وهو يركب العربة الفرعونية التي تتصـدر الموكب والمؤشر الحقيقي على لحظة بداية الاحداث الروائيـة، تتحـدد بواسـطة الاستهلال ايضاً، وهي (الجلبة) التي أثارها بعض المتمردين وسط تلـك الحشـود احتجاجاً على أمر كان فرعون قد هم به، إلا وهو ضم أراضي الكهنة إلى اراضي البلاط الملكي، وبهذا تدور فصول الرواية القادمة حول هذا الصراع الـذي حـدده مطلعها.

يظهر ان المجال التاريخي الذي أتخذت منه رواية رادوبيس موضوعها يمثل مجالاً فرعونيا بحتا، ويعد استجابة طبيعية من الكاتب، لتلك النزعات الفكرية التـي ظهرت في ثلاثينيات القرن المنصرم وهي تدعي قومية مصر وفرعونيتها، ولـيس صحيحاً – في تقديرنا – ما ذهب إليه بعض الباحثين من ان اختيار نجيب محفـوظ لهذه الحقبة يمثل تعبيراً رمزياً عن افكاره وارائه في وضع مصر والعـرب عشـية الحرب العالمية الثانية وخلالها، وأنه كان يرمي لتأييد فكرة النضال ضد الاستعمار والظلم والاستبداد، او أن اختياره لتلك الحقبة يمثل ثورة على الواقع عبـر تعريتـه لصورة الماضي[4].

---

[1] رادوبيس، 223،

[2] رادوبيس 232.

[3] ينظر: رادوبيس، 215.

[4] ينظر: التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، د. محمد احمد القضاة، 51.

ينظر: اتجاهات الرواية المصرية، 73. ينظر: صورة المرأة في الرواية، 48.

قد نتفق مع الرأي الذي يرى في الرواية التاريخية عملاً فنيا يستعمل التاريخ واحداثه في شكل فني لمعالجة قضية حية من قضايا المجتمع، وانها عملية أسقاط الحاضر على الماضي تحقيقاً لهدف قومي[1]، وقد يصح مثل هذا الراي على عمل فني او اكثر ولكن يتعذر قبوله وتعميمه على جنس روائي كبير مثل الرواية التاريخية، وتظل عملية اختيار حقبة تاريخية معينة تحملنا ان نذهب في تحديد دواعي الاختيار مذاهب شتى ونحدد مبرراتها تحديداً علمياً دقيقاً. والذي يقال في شأن رواية رادوبيس وروايات محفوظ الأخرى، انه استطاع فيها ان يحمل الاحداث والشخصيات وجهة نظره، وقد حقق فيها طفرة فنية سجلت انتقالة مهمة في مسار الرواية التاريخية العربية، شكلا ومضمونا، وتجاوز القالب الوعظي والارشادي الذي عكفت عليه الرواية التاريخية الكلاسيكية اذ استطاع نجيب محفوظ تقديم رواية تاريخية اخرى بعنوان (كفاح طيبة 1944) اختار لها متنا حكائياً يمثل احتلال الهكسوس لمصر في التاريخ القديم، وصور طغيانهم وظلمهم للشعب، ونظرتهم إليه بازدراء ومهانة، وحاول جاهداً ان يبني هذه الاحداث بناء هندسيا متسقاً متتابعاً بحيث قسم المبنى الحكائي فيها على ثلاثة اقسام يمثل كل قسم مرحلة من مراحل تطور الحدث وهو لا يكتفي بالتقسيم الثلاثي للحدث بل يعمد إلى ترقيم داخلي موزعاً القسم نفسه إلى فقرات فالجزء الاول المعنون (سيكنزع) مقسم على خمس عشرةً فقرة وهو يمثل بداية الاحداث الروائية منذ سيطرة الهكسوس على مصر ومحاولة سيكنزع الدفاع عن طيبة، ثم يأتي بعد ذلك الجزء الثاني المعنون (بعد عشرة اعوام) ليكون امتداداً طبيعياً للاحداث حيث يصور فيه الروائي بفقراته الأربع عشرة شجاعة (احمس حفيد سيكنزع) على اثر هزيمة جده، اذ استطاع هذا الملك الشاب بناء جيش قوي زحف به إلى الاعداء الهكسوس، ليكون بذلك الجزء الثالث من الرواية المعنون (كفاح أحمس) مكرساً لوصف وقائع هزيمة الهكسوس وطردهم، وتربع(احمس) على عرش مصر ليعم الفرح والسرور ابناء الشعب كافة،

---

[1] ينظر: التشكيل الروائي، 43.

وتنتهي الاحداث بمأدبة غداء احتفاء بهذه المناسبة: " ثم دعا الملك القادمين الى الوليمة فاكلوا هنيئاً وشربوا مريئاً، ثم مضوا جميعاً يفكرون في الغد القريب والغد البعيد"[1].

وعلى الرغم ان الاحداث في رواية (كفاح طيبة) تأخذ بعضها بتلابيب بعض، إلا ان هناك ما يعوق هذا الاطراد في مسيرة الحدث وبنائه، واعني به أهتمامه المؤلف الشديد بالتفصيلات الدقيقة والخروج الى مناقشات وعظية جانبيه، من ذلك وصفه لقاء (سيكنزع)، لامه الملكة، لاستشارتها في مطالب ملك الهكسوس، وطبيعي والحال هذه أن الملك متوتر للغاية، والموقف كله بالغ الحرج، ولكن الراوي حريص على وصف جلوسه وكيفية هذا الجلوس على هذه الصورة: " فلما جاء وزوجته بسطت لهما ذراعيها النحيلتين فقبلا يديها وجلس الملك الى يمينها وجلست الملكة الى شمالها فسألت ابنها وهي تبتسم ابتسامة رقيقة... وابتهج (سيكنزع) وتألق بالنور وجهه وهوى على رأس توتشري فقبل جبينها، وقبلت خده الايسر، وقبلت خد احتوبي الايمن..."[2].

أما الموضوعات الجانبية التي يفرضها المؤلف لتقديم افكاره، فتتمثل بوضوح في المناقشات الطويلة المتكررة بين فرعون والاميرة زوجته والتي يتبنى فيها احمس الدفاع عن المصريين ضد بربرية الهكسوس وتخلفهم، وتأخذ زوجته الهكسوسية الموقف النقيض[3]. بيد ان هذه التفصيلات على كثرتها لم تستطع تغيير النسق البنائي للحدث والذي يسير نحو التتابع، وما احدثته انها ضخمت مساحة الخطاب الروائي.

ظهرت على المنوال نفسه رواية محمد عوض محمد (سنوحي) وهي تحكي قصة (سنوحي بن سنوحي) حاكم مصر القديمة، وبذلك فان احداثها تنتمي إلى التيار

---

[1] كفاح طيبة، نجيب محفوظ، 311.

[2] كفاح طيبة، 541 ومابعدها.

[3] ينظر: كفاح طيبة، 608، 610، 641، 663.

الفرعوني الذي شغف به نجيب محفوظ في رواياته الثلاث، غير انها تتجاوز المنظور الموضوعي الذي ظهرت فيه احداث روايات محفوظ لتلتزم بالذاتية في عرض أحداثها براو يروي الاحداث بضمير المتكلم، مما جعل الاحداث تنبثق من منظور الشخصية وتتعلق بها، ويلاحظ ذلك عبر تركيز الكاتب على الشخصية الرئيسة منذ مطلع الرواية الذي يبدأ على النحو الأتي: " أنا سنوحي بن سنوحي، أمير الدولة، ووزير الملك، ومدير ممتلكات العرش في اسيا، إلى غير ذلك من الالقاب الباهرة، التي لا أريد ان اثبتها كلها، لكيلا اضيع الوقت والمواد فيما لا غناء فيه"[1].

يبدو ان هذا التركيز على الشخصية لم يفسد عملية تتابع الاحداث التي تتساق تدريجيا مع مجريات الايام والسنين التي تقطعها الشخصية، فسنوحي يسرد حياته والاحداث المتعلقة بها منذ وفادته الى الجنوب وخوضه الحرب ضد الليبيين إلى فراره إلى الشام ثم عودته إلى مصر، ومما يكشف هذا التتابع ويوضحه تقسيم الحدث إلى فقرات تأخذ كل فقرة على عاتقها سرد جزء من الاحداث المتعلقة بحياة شخصية سنوحي، وعلى النحو الأتي: تنهض الفقرة المرقمة واحد بالتعرف على الشخصية ونسبها، وتكون الفقرة الثانية مكرسة لوفادته الى الشمال وما يتعلق بها من احداث لتأخذ الفقرات (الثالثة والرابعة والخامسة والسادسة والسابعة والثامنة) على عاتقها سرد بقية الاحداث على نحو متتابع حتى تصل إلى الفقرة العاشرة التي تمثل نهاية الاحداث الروائية، وفيها يعود (سنوحي) إلى مصر بعد تطوافه في الشام، وتشير تلك النهاية إلى حرص الروائي على المحافظة على تسلسل الحدث وتتابعه، وتوضح ذلك في المقطع الختامي من الفقرة العاشرة الذي تتطابق فيه نهاية السرد مع نهاية الحكاية (القصة): " ... هكذا يا ابنائي على مد السنين والحقب، عاد جدكم سنوحي من غربته، وهذه قصة حياته بين ايديكم فاذا ذكرتموه في الزمن المبهم البعيد، فلا تنسوه من صلوات زكية ترفعونها باسمه..."[2].

---

[1] سنوحي، محمد عوض محمد، 5.

[2] سنوحي، 148.

ومن جوانب الضعف الفني في بناء الحدث في رواية سنوحي ان هناك بعض القطع الوصفية التي تتخلل السرد وتوقفه، لا لغرض فني يخدم بناء الحدث وتصعيده بل لأجل اداء وظيفة تزيينية جمالية تكسر رتابة الحدث التاريخي وتواليه، ولو رفعناها من النسيج السردي لما أثر في بناء الرواية العام، ومن تلك القطع الوصفية الكثيرة ذلك الوصف التزينيي لمظاهر الطبيعة الذي تراءى لعيني سنوحي وهو ينهض بمهمة السرد: " كانت المساء عذبةً والجو شفافاً، وقد ازدادت السماء زرقة بأقتراب الغروب، ولم تلبث الشمس ان دنت من الافق دنوناً شديداً، وارتفع الاحمرار في السماء وانعكس على وجه الماء، ولكن الذي بهرنا لم يكن منظر الشمس الغاربة ولا النيل الهادئ الوادع، ولا الكروان يملأ السماء تغريداً وطرباً، ولا الهواء المعطر باريج الزهر. بل منظر الهلال وقد استقل المغرب كأنه زورق يسبح..."[1].

تقف رواية علي الجارم (سيدة القصور 1944) على النقيض من رواية (سنوحي)، لاهتمامها الكبير بالاحداث على حساب الشخصيات الروائية، وهي تشكل علامة فارقة ايضا بين روايات الجارم نفسه، التي تتخذ من الشخصيات الادبية والتاريخية مادة لبنائها، كما في روايات الجارم (مرح الوليد) (ورواية شاعر ملك) التي يصور فيها قصة المعتمد بن عباد (وفارس بني حمدان) التي يقص فيها حياة ابي فراس الحمداني. ثم يقدم حياة ابي الطيب المتنبي في روايتين هما: (الشاعر الطموح وخاتمة المطاف) ثم يتابع سلسلة رواياته التاريخية ليقدم لنا رواية (هاتف من الاندلس) يحكي فيها حياة الشاعر ابي الوليد بن زيدون وقصة حبه للأميرة ولادة. اذن تقف (رواية سيدة القصور) بدعاً بين جميع ما قدمه علي الجارم من روايات تاريخية لاهتمامها المتزايد بالاحداث التاريخية وهي تصور أخر ايام الدولة الفاطمية في مصر، واصفة اسباب زوالها والصراعات الفكرية والعقائدية التي تمخضت عنها تلك الحقبة التاريخية الى ان تصل بتتابع في سرد احداثها الى زوال

---

[1] سنوحي، محمد عوض محمد، 83. وينظر: 74، 77، 103.

تلك الدولة واستيلاء الايوبيين بزعامة صلاح الدين الايوبي على عرش مصر وذلك في حدود عام 561هـ.

يبدو ان بناء الحدث في رواية الجارم هذه قريب الشبه بروايات جرجي زيدان التاريخية من ناحيتين، الاولى: اهتمامها بسرد الاحداث التاريخية وحشدها في متن السرد الروائي، فضلاً عن كثرة الاهتمام بالتفصيلات والاستطرادات والجزئيات، مما جعل دور الشخصية مقزماً، بل ثانوي يتبع الاحداث، وتغيب الشخصية من فضاء الرواية بانتهاء الحدث، وهذا ما يفسر كثرة الشخصيات في هذه الروايات وغياب الشخصية المركزية فيها. أما الناحية الثانية التي تلتقي فيها رواية الجارم بالرواية التقليدية العربية، فهي طبيعة الحقبة الزمنية او التاريخية التي تتخذها الرواية ميدانا لاحداثها، إذ انها على غرار روايات زيدان تتخذ من مرحلة التأزم والصراع او مرحلة التحول التاريخي موضوعاً لها[1]. وربما يعود السبب لما تقدمه (حقبة التأزم) هذه من حبكة جاهزة ومعدة لان تكون مادة اولية للرواية التاريخية.

وعلى غرار أغلب الروايات التاريخية فأن الحدث فيها مقسم على فقرات تبدأ بالرقم (1–15) تتجاذب تلك الاحداث الجسام بتسلسل وتتابع يجعلك تشعر انك أمام مؤرخ يقدم لك تاريخا لاعملاً ادبيا، وطبيعي والحال هذه ان يكون البناء تتابعي للحدث هو المهيمن في رواية سيدة القصور، ويتضح ذلك عبر استهلالها الذي يكرسه الراوي لمثل هذا الغرض فيقدم وصفا للمكان والزمان ليكون انطلاق الحدث بعدئذ طبيعيا فالمكان (عدن) والزمان يوم من ايام الصيف الحارة: " ... قد افضى الناس بمدينة عدن هذا الومد، وهزل اجسامهم القيظ بعد ان توالت عليهم شهور الصيف شديدة لواحة، كأنما كانت تتنافس في مسهم بشواظها،فلا يجئ شهر إلا وهو أشد وأنكى من صاحبه..."[2].

---

[1] ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 73. وينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 83.

[2] سيدة القصور، علي الجارم، 23.

ومن العيوب الفنية التي طغت على سرد الاحداث، لغة السرد المثقلة بالمحسنات البلاغية عبر الاحتفال بنصاعة التعبير، ورشاقته والتفنن بالاسلوب، والاحتفاء بالعبارة الانشائية المجلجلة، مما أثر سلباً في التصوير الفني للحوادث حتى طمست ملامحها احياناً، وضاعت الفكرة احيانا اخرى. ومن اليسير التدليل على هذا الحكم، بالاختيار العشوائي لاي جزء من السرد الروائي، ويكفينا هذا المقطع من سيدة القصور على لسان احدى الشخصيات: " إن لي قصة تستنزف ماء الشئون، وتثير لواعج الشجون. ولكن لساني لم ينبس بها لاحد. وماذا في ان تكشف ذات نفسك لقوم لا يلقونك إلا بالسخرية والتكذيب والمراء انا لست أمه، ولكن ابي كان حاكما في بلاد الجركس، ولم يكن له من ولد غيري، وكنت ريحانة حياته، وفلذة كبده، وحبة قلبه. وكان بي مشغوفا، وبحبي كلفا... واذا كان الشباب جمالا فأجمل منه ان يكون جميلا. وكلما تبلج حسني زاد صاحبي بي حفاوة ولي اكراما..."[1].

ولعل التعليل الفني الاكثر قبولا للظاهرة الانشائية هذه، يعود إلى ان كاتبها لغوي قدير، وشاعر مرموق، صاحب ثقافة عربية تقليدية واسعة، تلك المؤهلات كلها قد تركت ظلالها على اسلوبه الروائي، ولعل اختياره لجنس الرواية التاريخية تحديداً ومحاكاته لشخصياتها الدينية والادبية وللشعراء والقادة والامراء بلغة عصرهم هي سبيله الوحيد لتقديم اسلوبه في قالب روائي نثري.

بعد رواية (سيدة القصور) توالت المحاولات لكتابة الرواية التاريخية وكان ابرزها رواية (الثائر الاحمر) التي ظهرت بعد عام واحد من صدور رواية (سيدة القصور). افصح فيها كاتبها علي احمد باكثير عن علاقة الماضي بالحاضر او التاريخ بالواقع، فهو لم يرم إلى تسجيل احداثٍ تاريخية محضة لأدراكه أن اوراق التاريخ كفيلة بذلك، لذا فهو يتخذ التاريخ إطاراً لاحداث روايته ليعالج موضوعاً

---

[1] سيدة القصور، علي الجارم، 85. وينظر: 67، 80، 133.

انسانيا اجتماعيا محوره الفقر والعدالة في المجتمع الذي يعيشه وما يقوده الظلم من تطرف في المبادئ والاخلاق والقيم. واحداث الرواية على نحو عام تمثل صـــراعا بين القيم والمبادئ والعادات، وبين التطرف والالحاد والتمرد. يمثل الطـــرف الاول السلطة الحاكمة المتمثلة بالمعتضد والسلطة الدينية المتمثلــة بالشـــيخ ابـــي البقـــاء البغدادي. ويمثل الطرف الثاني حركة القرامطة التي ظهرت في الربع الأخير مـــن القرن الثالث الهجري، وداخل هذين التيارين المتصارعين يناقش باكثير على لسان شخصياته قضايا اجتماعية وانسانية حية معاصرة استعار لها أطاراً تاريخيـــا بـــدا مقبولاً جدا وبذلك استطاع باكثير بما يمتلكه من براعة فنيـــة أن يخـــرج الروايـــة التاريخية من عباءة السرد التاريخي المحض القائم على الوعظ والتعليم، كما ألفنـــاه عند جرجي زيدان، إلى مجال انساني أشمل واكثر حيوية عبـــر مناقشـــته لقضـــايا معاصرة في ثوب تاريخي، احس كاتبها لسبب او لاخر ان الرواية التاريخية اســـلم الطرق للوصول إلى غايته فصارت الرواية التاريخية الجديدة ذات هدف ومغـــزى بعد ان كانت تعليمية. بيد ان هذا التطور الذي بدا ملموساً في جانـــب المضـــمون والموضوع لم يجد ما يوازيه في الجانب الشكلي ولا سيما على مستوى بناء الحدث الروائي الذي لا يزال، يدين بولائه للبناء التقليدي المتتابع، فالحدث فيها يبـــدأ مـــن الماضي باتجاه الحاضر من دون عودات إلى الوراء تتقاسمه اربع مراحل يســـميها (سفر) يؤكد هذا التقسيم صلة الترابط والتجاور بين الاحداث، فكل سفر مـــن هـــذه الاسفار الأربعة يعد مكملاً للاخر، فالسفر الاول: يتناول حركـــة القرامطـــة التـــي ظهرت في الربع الأخير من القرن الثالث الهجري منذ بدايتها، ويـــذكر أن بطلهـــا حمدان قرمط كان شابا يعمل في اول أمره أجيراً في أرض ابـــن الحطـــيم، احـــد الأقطاعين الكبار في الكوفة، وكان حمدان يعول أمه وزوجته وأختيه عالية وراجية، التي اختطف العيارون احديهما فبدأ بالبحث عنها.

وهذا ما تكفل بسرده السفر الثاني، وفي اثناء بحثـــه تعـــرف علـــى بعـــض العيارين الذين أغروه بمذهبهم واقنعوه بأنهم انما يسطون على الاغنياء المتـــرفين،

وينهبون اموالهم لتوزيعها على الفقراء، ولاقامة العدل بين الناس، وفي ظل هذه المبادئ الجديدة التي آمن بها دخل ضمن حركة (القداحين) وهي حركة اتخذت لها صبغة دينية عقائدية واعلنت تمردها وثورتها على السلطة العباسية الحاكمة، واستطاعت هذه الفرقة من توسيع نشاطها وانشأت حركة القرامطة بقيادة حمدان قرمط وتم لحمدان في ظل مذهبه الجديد ان ينشأ مدينةً شعارها (العدل الشامل) بيد ان الخلاعة والفساد اللذين اعتريا مدينته سرعان ما كانا سببا في انحلال الاواصر التي تربط أناسها، وهذا ما يصفه السفر الثالث الذي يكشف زيف وادعاء هذه الدعوة الجديدة وفساد مبادئها ويلقي بالتبعة على الفقر والجهل الناجمين من عدم تطبيق الاسلام ومبادئه تطبيقاً صحيحا. وهكذا يكون السفر الرابع بمثابة خاتمة الاحداث المتتابعة ويتضح فيه ان الخليفة العباسي قد عد العدة للقضاء على هذه الحركة، ليس بالحرب على هؤلاء الخارجين، بل عن طريق أخر جاء من صاحب مشورته الصالح شيخ الاسلام ابي البقاء البغدادي، الذي اقترح عليه تطبيق مبادئ الاسلام كما جاء بها القرآن الكريم وأقرتها السنة النبوية، فهي خير ما يحقق لهؤلاء المتمردين الضعاف مبتغاهم ويثوبوا إلى رشدهم بعد ان اكتشفوا ان هذه الحركة التي انضموا تحت لوائها لاتحقق لهم ما يصبون إليه؛ لانها قائمة على الالحاد والانحلال والانفلات من القيم والمبادئ التي جبل الانسان على الانضواء تحت لوائها. وفي خاتمة الاحداث الروائية يسود الامن والسلام والعدل مع تطبيق مبادئ الاسلام وتنتهي حركة القرامطة داخليا وخارجيا بعد ان اعلن مؤسسها حمدان قرمط توبته وعودته إلى الدين الحنيف.

الاحداث الروائية، على الرغم من سمة التتابع التي تتمتع بها بطيئة الايقاع، وربما يعود السبب في ذلك إلى تركيز الروائي على قضايا اجتماعية وعقائدية ونفسية على حد سواء تخص شخصياته، فحمدان قرمط يعيش حالة صراع مستمرة بين مبادئه التي تربى عليها، والمبادئ الدخيلة التي تعلمها من (مذهبه الجديد) وكذلك سائر شخصيات الرواية، فضلاً عن مناقشة الكاتب لقضية العدالة الاجتماعية

والاقتصادية والفقر وما يؤدي اليه من ظلم وجور على لسان شخصياته وحواراتهم التي برع في إدارتها ولعل تلك القضايا الانسانية المشتركة في كل عصر وزمان هي ما جعلت رواية(الثائر الاحمر) قريبة الشبه بعصر كاتبها الذي شهد صراعاً مشابهاً بين الشيوعية والاسلام في النصف الاول من القرن المنصرم. ومن تلك الصراعات النفسية التي أبطأت حركة القص، من دون ان تعيق مسيرته التتابعية هذا الوصف لمشاعر شخصية حمدان وما يعانيه من اضطراب:

" لم يؤمن حمدان بالإمام المعصوم الذي يدعو إليه الاهوازي، ولم يكلف نفسه عناء التثبت في أمره ليتحقق من وجوده او عدم وجوده، وانما آمن بالهدف الذي ترمي إليه هذه الدعوة الجديدة اذ كان هو هدفه من قبل..."[1].

يبدو ان النجاح الذي حققه علي احمد باكثير في ميدان الرواية التاريخية كان قد حفز كتابا تاريخيين اخر، منهم محمد سعيد العريان الذي قدم عدداً من الروايات التاريخية أتخذت من تاريخ مصر الاسلامية ميدانا لاحداثها باستثناء روايته الرابعة(بنت قسطنطين) فقد اختار لها احداثاً تمثل مرحلة متقدمة من التاريخ العربي الاسلامي، حيث تقع احداثها في النصف الثاني من القرن الاول الهجري ايام الخلافة الاموية، والملاحظ على بناء الحدث في رواياته جميعا، ان الحدث يسير بتتابع خطي مجاراة للحدث التاريخي الذي أهتم العريان بتصويره ببراعة من دون ان يؤثر ذلك في البناء الفني العام في روايته، فهو لا يقحم الجانب التاريخي والمعلومات التاريخية اقحاماً قسريا في احداث روايته، بل يجعله مرتبطاً بصلب الاحداث الروائية ومتماهيا معها عبر خلطه الحقيقة التاريخية بالخيال الفني خلطا لا تصبح فيه الاحداث التاريخية مسخا من التاريخ والادب، بل احداث ناضجة فيها بهاء التاريخ ووقاره، وضياء الادب وعاطفته. وقد تجلت بعض هذه الخصائص في رواية (باب زويلة 1947) التي تعد مرحلة متقدمة في نتاج العريان، لان مجال

---

[1] الثائر الاحمر، علي احمد باكثير، 140. وتنظر: الصفحات، 80، 89.

الخلق الفني واضح فيها، والحركة الدرامية للاحداث والشخصيات ظـاهرة نامية، كما ان الرواية باحداثها استطاعت ان تعكس الصورة الحضارية للعصر المملوكي، القلق سياسيا واجتماعيا، بابعادها الفكرية والاجتماعية، مع الاهتمام قدر المستطاع بالتحليل النفسي للشخصيات ووصف المكان الذي تدور في فلكه الاحداث.

يبدو أن هذا الامتياز الذي حصلت عليه رواية باب زويلة يرجع إلى حسن اختيار الروائي للبناء والمعمار الذي ينسجم وموضوع الرواية وعناصرها بغض النظر عن حداثة هذا البناء وتعقده وقدم ذاك وبساطته، فرواية باب زويلة ذات بناء تقليدي متتابع لمجموعة من الاحداث تدور حول حياة مملوك أسمه (طومان باي) تتبعه منذ مدارج طفولته، وحتى مصرعه على باب زويله في القاهرة. تبدأ الاحداث حين كان طومان باي ما يزال صبيا في حجر أمه، وهذا ما ينفرد به القسم الاول من الرواية المعنون عنوانا داخليا ذا طبيعة مكانية (في بلاد الكرج) وفيه يصف العريان المكان الذي يمثل قبيلة (طومان) على هذا النحو:

"على امتداد الطرف في ارجاء الغور المنبسط بين جبال القبج والقوقاز، كانت تقيم قبيلة من اشد قبائل الجركس بأساً واعزهم نفساً، وأقواهم شكيمةً في الحرب والسلم. وأحرصهم على الغلبة وإدراك الثأر..."[1].

وبعد هذه الاشارة المكانية تسرد الاحداث على نحو متوال على طول بقية الاقسام الأخرى، ويتصدر كل قسم من هذه الاقسام عنوان يشير إلى طبيعة الحدث ويعد في الوقت نفسه امتداداً وتكميلاً لما سبقه، فبعد ان اهتم القسم الاول بوصف المكان وتهيئة مسرح الاحداث، أخذت بقية الاقسام على عاتقها سرد الاحداث بتتابع منذ اختطاف (طومان باي) من قبل احد النخاسين ومن ثم بيعه إلى الامير (قنصوه الغوري) حاكم حلب الذي يصبح هو السلطان بعد قتل السلطان (قاتيباي)، وبعد تفتت قوى الامراء من المماليك بسبب تقاتلهم على العرش تمضي الاحداث الروائية

---

[1] على باب زويلة، محمد سعيد العريان، 13.

المتتابعة، وتبين مقتل الغوري في موقعة (مرج دابق) التي دارت بينه وبين السلطان سليم الاول، وبعد موته يتولى ابن أخيه طومان باي حكم مصر، فواصل الحرب ضد العثمانيين، ولكنه هزم ووقع أسيراً في قبضتهم، لينفرد القسم الأخير من الرواية المعنون (بأخر الطريق). بوصف مشهد شنق طومان باي من قبل العثمانيين، في الوقت الذي كانت امه قد اتت من بلاد الكرج، في رحلة شاقة، لتراه في اوج مجده وسلطانه، بيد أنه لم يقدر لها ان تراه الا مشنوقا ومعلقا بالحبال على باب زويلة، كما يتضح في المقطع التراجيدي من خاتمة الاحداث: " وهتفت المرأة ثانية ولدي... وخيل إليها كانما سمعت جوابه، فانفلتت من يد صاحبها عجلى تحاول أن تشق الزحام لتصعد إليه، ولكنها لم تصعد، بل سقطت مغشياً عليها في ظل جسد مشدود بالحبال يتأرجح في الفضاء، ثم استفاقت وملأت (نور كلدي) عينيها من ولدها كما تمنت، وأسمعته نداءها، فهل رآها طومان باي واسمعها نداءه"[1].

على الرغم من كثرة الشخصيات والاحداث، في هذه الرواية، وازدحامها وتعدد اطراف الصراع، فقد استطاع العريان ان يحكم زمام الاحداث، وان يحرك خيوطها برهافة ودقة، فكان الحدث وبناؤه على الرغم من عفويته وبساطته، محكماً ومتماشياً مع بقية عناصر القص بحيث بدت الرواية قطعة من الماضي نفخت فيها الروح، فتمثلت لنا حية ونامية. وسجلت رواية باب زويله اضافة جديدة إلى سيرة مسيرة الرواية التاريخية العربية.

وثمة تطور فني ملموس يمكن ملاحظته عبر التتبع التاريخي لمسيرة الرواية التاريخية العربية الذي يمتد طويلاً منذ البداية المبكرة لجرجي زيدان 1914 وما سبقها من محاولات، مروراً بعام 1939 الذي يعد الميلاد الحقيقي للرواية التاريخية الفنية المتمثلة برواية (عبث الاقدار) لنجيب محفوظ وانتهاء بعام 1967 الذي اتخذت فيه الرواية على نحو عام مسارات أخرى، وانكمشت الرواية التاريخية

(1) علي باب زويله محمد سعيد العريان، 361.

لاسباب كثيرة ومتنوعة فات ذكرها. وعلى الرغم من هذا التطور الفني الحاصل، إلا ان هناك رواياتٍ تاريخية ظهرت في مراحل لاحقة لمرحلة الريادة والنضج الفني لم تصل فنياً إلى سابقتها، ولم تتابع في مستواها الفني الخط التصاعدي لتطور الرواية التاريخية. وتتباين اسباب التراجع الفني لهذه الروايات تبعاً لتباين كتابها، ومستواهم الثقافي والمعرفي وتجربتهم الكتابية ومنظورهم للرواية التاريخية والهدف منها. والاسباب التي من اجلها كتبت الرواية. ويشترك كذلك التباين بين الاقاليم والاقطار العربية في رسم المستوى الفني للرواية ايضاً، ففي الوقت الذي تصل فيه الرواية التاريخية الى مرحلة النضج عند بعض الروائيين المصريين، تفشل روايات ظهرت في بلدان عربية أخرى إلى الوصول إلى المستوى الفني نفسه، على الرغم من انتمائها للحقبة نفسها.

وما يعنينا في هذه الظاهرة الاثر الذي تتركه على اساليب بناء الحدث وانساقه، اذ شهد الحدث تطوراً ملموساً في طرائق بنائه واساليبه تبعاً للمسيرة التاريخية والزمنية التي قطعتها الرواية التاريخية، وتعدد الاقاليم والاقطار واختلاف ظروف كتابتها ومبرراتها، فأبان ظهور روايات تاريخية غاية في الخلق الفني من امثلة روايات نجيب محفوظ وباكثير والعريان وغيرهم، برزت روايات عربية في الحقبة نفسها تشكو ضعفا في المستوى الفني ولا سيما على صعيد بناء الحدث. ويمكن للناقد ملاحظة ذلك عبر هذه القراءة لتجليات الحدث في رواية (سلمى التغلبية او قصة الفتح الاسلامي لتكريت 1949) لشعبان رجب الشهاب – بوصفها مثالاً صالحاً لظاهرة تدني المستوى الفني –.

يأخذ الحدث فيها شكلاً متتابعاً في سرده، وهو يستعرض تاريخيا مدينة تكريت عبر قصة يفتتح بها السرد تحكي قصة راهب اسمه (ماروثا) ينتقل بين الأديرة الى ان يستقر في أخر المطاف في كنيسة في مدينة تكريت وسط قبيلتين من اكبر قبائل العرب قبل الاسلام وهما تغلب وأياد. ويستغل الكاتب هذا الحوار المفتعل بين الراهب واحد سكان المدينة ليزودنا بالكثير من المعلومات، على لسان

شخصيته، تخص المدينة وسبب تسميتها وقبائلها وانسابها، مذيلاً ذلك بالمصادر التاريخية التي نقل عنها معلوماته، مما اثقل الحدث وافقده حيوته وكادت تلك المعلومات التاريخية ان تجعل من السرد وثيقة لا عملاً فنيا، كما في هذا المقطع الذي يمثل حواراً دار بين (ماروثا) واحد سكان المدينة، بدت فيه النزعة التعليمية واضحة، ولا سيما انه يذيل هوامشه بالمصادر التي استقى منها معلوماته، وهذا النهج يذكرنا بمنهج جرجي زيدان في رواياته التاريخية " على بعد ثلاثة واربعين فرسخا من الموصل تقع مدينة تكريت وهي تطل على نهر دجلة من الجهة اليمنى من فوق جبل لا يتجاوز الخمسين مترا في الارتفاع مشادة على بضعة تلال تحفها ديان منخفضة تنحدر نحو النهر بصورة تدريجية وبيوتها متلاصقة متقاربة إلى بعضها مما ادى إلى ضيق الشوارع..."[1].

وما يروع في هذه الصفحات من المعلومات التاريخية ليس كثرتها فحسب، بل انعزالها عن السرد، وعدم التحامها به بحيث باتت تشكل صفحات منفردة مفضوحة الغرض ولا تخدم بناء الحدث الروائي.

وفي الوقت الذي تحمل فيه الرواية عنوانا ثانويا (قصة الفتح الاسلامي لتكريت) فأن قصة الفتح هذه محور احداث الرواية كما يشير عنوانها، تتراجع إلى مدى بعيد بازاء هذه المعلومات التاريخية، ولا تحظى الا بالجزء الاخير من الرواية، الذي يمثل نهاية الاحداث الرواية. وكان طبيعيا جداً امام هذا الفيض الغزير من السرد التاريخي أن يأخذ الحدث الروائي نمطاً متتابعا في بنائه انسجاماً وتماشيا مع الوقائع التاريخية التي غلبت عليه، وازاء ذلك كله تراجعت الرواية فنيا في بنائها للحدث نتيجة للصبغة التعليمية التي سيطرت عليها، ولحداثة عهد مؤلفها بهذا الضرب من الفنون الذي يحتاج إلى حذق واتقان اكثر من أي فن أخر، لان

---

[1] سلمى التغلبية، او قصة الفتح الاسلامي لتكريت، شعبان رجب الشهاب، 40.
وينظر: 41، 42، 43، 44، 46.

انقلاب كفتي الميزان بين (التاريخ والفن) وترجيح احداهما على الأخرى من دون عملية (توليف) بينهما يجعل من الرواية تاريخاً صرفاً او فنا بلا هدف.

إن انخفاض المستوى الفني للحدث وتدنيه في بعض النماذج القليلة من الروايات لظروف خاصة بها، لا يلغي ما حققته الرواية التاريخية العربية من نجاحات على المستوى نفسه، وبدا هذا النجاح ماثلاً من خلال تبدل الغرض والهدف من سرد الاحداث التاريخية، اذ تحولت الرواية التاريخية في بعض نماذجها المتطورة من وسيلة لتعليم التاريخ وبث التسلية والترفيه إلى هدف اسمى همه معالجة قضايا معاصرة تخص عصر المؤلف ومشكلاته، قضايا لم يرغب او قل لم يستطع ان يقولها على نحو مباشر، فاختار لها ثوبا قشيبا يكشف ولا يكشف عما ترمي إليه، فكانت الرواية التاريخية رمزاً وقناعا في عصر صودرت فيه حرية الرأي والفكر، فكانت روايات نجيب محفوظ الفرعونية استجابة طبيعية للاحداث التي المت بمصر بين الحربين العالميتين من جهة وتسلط الاحزاب الحاكمة وصراعاتها من جهة اخرى، واستنهض علي احمد باكثير في رواياته الروح الاسلامية للدفاع عن العروبة والا سلام، وعن الارض العربية المغتصبة ودعا للوقوف ضد المستعمرين والحكام المتواطئين معهم، فجاءت رواياته (واسلاماه والثائر الاحمر، وسلامة القس) تأكيداً منه على دور وحدة الصف والعقيدة، وضرب لذلك امثلة رائعة من التاريخ الإسلامي. وتشترك رواية د. داود سلوم (عهد مضى) بالهدف نفسه، فهو يختار لاحداثها فضاء بابليا اسطوريا حكيت فيه قصة شاب تمرد على الاوضاع الاجتماعية التي كانت سائدة في عصره باسلوب انتقادي، اراد عبره المؤلف، الذي يتوارى خلف شخصية (يونس) بطل الرواية ان ينتقد قضايا أجتماعية عاشها أبان العهد القاسمي، احس انه لا يستطيع ان يقولها على نحو مباشر. فكان من الطبيعي أمام هذا السيل من الانتقادات والافكار التي طرحتها شخصية (يونس) الثائرة على العبودية والخضوع لكهنة بابل وطواغيتها، ان يضعف الخيط الرابط بين الاحداث، وان يكون ثقل السرد موجها نحو الفكرة على الرغم من ان الرواية

مقسمة على أربعة فصول يمثل كل فصل جزءاً من حياة الشخصية (يونس) بدءاً من طفولته وانتهاء بموته[1]. اقول على الرغم من ذلك فان هذا التدرج الذي اتبعه المؤلف في ملاحقة حياة يونس لم يضمن لنا فاعلية الحدث وقوته لطبيعة الرواية نفسها والهدف الذي كتبت من اجله. فهي تعد رواية نقد وافكار ترمي لرصد نوع من الفساد الاجتماعي يعرضه المؤلف على نحو حاد،[2] مما جعل حدث هذه الرواية، على بساطته، ينضوي تحت الاسلوب المتتابع انتقاله زمانيا من الماضي باتجاه الحاضر عبر المراحل التي تقطعها الشخصية الرئيسة التي تدور معظم احداث الرواية حولها ومن منظورها.

ب- الاسلوب التضميني:

يتضح عبر دراسة اساليب عرض الحدث وانساقه، هيمنة النسق التتابعي من خلال كثرة الروايات التاريخية العربية بعد 1939 التي بني حدثها باسلوب التتابع. بيد ان هذه الهيمنة لا تلغي وجود طرائق بنائية اخرى للحدث في هذه الروايات نفسها " وغالباً ما يتعايش في العمل الروائي الواحد نسقان بنائيان او اكثر"[3] فنسق التتابع، مثلا، الذي يمثل حكاية تروى على نحو متسلسل، ينطوي عادة على قصة ثانوية إلى جانب القصة الرئيسة، وبذلك يهئ السرد لولادة نسق جديد هو نسق التضمين، الذي يعني "عملية ادخال قصة في قصة أخرى"[4] بان "يدخل الكاتب على حكايته عناصر أجنبية يضمنها نسيج الحكاية الام، وهي عناصر تعترض مجرى النص، منها جاءت تسميته بالنسق المعارض او التضمين"[5].

---

(1) ينظر: رواية عهد مضى، د. داود سلوم، 83.

(2) لقاء اجراه الباحث مع د. داود سلوم بتاريخ 2002/9/8 قال فيه: (... ان الحدث في هذه الرواية خيط ربط فقط، وإلا فالرواية رواية نقد وافكار معروضة على نحو حاد).

(3) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، 57.

(4) طرائق تحليل السرد الادبي، (مقولات السرد الادبي) تودروف، 56.

(5) البناء الفني في الرواية العربية في الكويت، 91.

يعد اسلوب التضمين من الاساليب القديمة، والاكثر توظيفاً في بناء الحدث في الرواية التاريخية العربية؛ لقابلية هذا الاسلوب وطواعيته على سد الفجوات الزمنية الحاصلة بين الاحداث التاريخية، فاذا كان المؤرخ يقوم بتدوين الوقائع التاريخية الكبرى والخطوط العريضة منه، فان الروائي التاريخي بوصفه فناناً يقوم برتق تلك الفجوات بما يهيئه له خياله من احداث (غير تاريخية) على شكل قصص مضمنة للاحداث التاريخية الرئيسة، وغالباً، ما يكون المضمن قصص غرام، واحداثاً يومية وشعراً، وفكاهة وخاطرة... غابت من مدونة المؤرخين ولم تحفل بها كتبهم وسجلاتهم. ومن مبررات استعمال هذا النسق في الرواية التاريخية ايضاً، فعاليته في بعث التشويق وابعاد الملل عن القارئ عبر التناوب في سرد الاحداث والانتقال من مستوى إلى أخر، ولا سيما في الرواية التاريخية التي يولد فيها السرد التاريخي نوعاً من الملل والرتابة، لذا فان كاتبها غالباً ما يحاول التغلب على ذلك عن طريق قصة ثانوية مضمنة، هي في اكثر الاحيان قصة غرام بعيدة عن الاطار التاريخي ووقائعه، فاذا كان الغالب على الحدث الرئيس في الرواية التاريخية الواقعة التاريخية فان القصة المضمنة له لا تمت بكبير صلة. ونجد ذلك ماثلاً في روايات جرجي زيدان التاريخية، حيث لا تخلو رواية من رواياته من قصة غرامية تسير جنباً إلى جنب مع القصة الاصلية التي تمثل وقائع تاريخية[1] وكانت الغاية من هذا الضرب من التضمين هو إبعاد الملل وبعث التسلية والتشويق ومن ثم التخفيف من رتابة السرد التاريخي ومن ثم اصبح التضمين في الرواية التاريخية الجديدة[*]، فاعلا ومؤثراً في بناء الحدث ولا يكتفي باداء وظيفة التسلية وملء الفراغ، بل اصبح فضلا عن مهمته هذه يسهم في بناء الحدث العام في الرواية التاريخية.

---

[1] ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 115. ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 83. ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، 61.

[*] الرواية التاريخية الجديدة، مصطلح اطلقناه على الرواية التاريخية التي ظهرت بعد عام 1939 واتخذت لها مسارات جديدة عن سابقتها شكلاً ومضموناً.

ويرجع ارتباط التضمين بالرواية التاريخية إلى جنس الرواية التاريخية نفسها حيث ان الموضوعية التي يتسم بها الحدث التاريخي، الذي هو عماد الرواية التاريخية، فرض نوعاً من التوظيف يعيد للرواية فنيتها او قل ذاتيتها، ويغلفها بنوع من الخيال، ومن ثم ينأى بالسرد عن حقيقة كونه سرداً تاريخيا صرفا. وتبقى حظوظ التفاوت في نجاح بناء التضمين فنياً، مرهونة بقدرة الكاتب وحسن ادارته للجانب الفني في روايته وتوظيفه لهذه الثيمة المهمة، لذا كان هناك تفاوت ملحوظ بين الروايات التاريخية في توظيف التضمين فنيا، مما جعلنا نعكف على دراسة بعض النماذج الروائية التي تضمنت إلى جانب حدثها الرئيس حدثا ثانوياً، أي النماذج التي ضمت إلى جانب احداثها التاريخية احداثا خيالية، راصدين بذلك اشتغال تلك الثنائية في جسد الرواية التاريخية، أخذين بنظر الاعتبار علاقة القصة الرئيسة (الام) بالقصة المضمنة، فهي أما ان تكون قصة (ذاتية) ناشئة من القصة الاصلية نفسها وذات علاقه بها او تكون (اجنبية) عنها وذلك عندما يعمد الروائي الى تضمين قصته واحداثه الرئيسة نصا معروفا وسابقاً عن نصه القصصي الاصلي من الناحية التاريخية[1]. وعلى وفق هذا التأسيس يمكن ان نقسم التضمين في الرواية التاريخية العربية (1939-1967)على قسمين بحسب علاقته بالاحداث الرئيسة:

1- التضمين الداخلي.

2- التضمين الخارجي.

1- **التضمين الداخلي:** ونعني به تضمين قصة او حدث داخل اطار القصة الرئيسة، بشرط ان تكون القصة المتضمنة ذات علاقة مباشرة بالقصة الاصل تتولد داخل الحكاية نفسها وترتبط بشخصياتها واحداثها، وتكون غالبا احدى شخصيات القصة الام هي المشاركة في القصة المضمنة، كما في روايات جرجي زيدان حيث تكون الشخصية التاريخية في الاحداث الروائية هي بطلة

[1] البناء الفني في الرواية العربية في العراق، 83.

القصة الغرامية المضمنة لاكثر رواياته. وابرز اشكال التضمين الداخلي في الرواية التاريخية العربية هي:

القصة الغرامية: تعد القصة الغرامية من ابرز اشكال التضمين الداخلي واكثرها شيوعاً في الرواية التاريخية العربية، وهو اسلوب دأبت عليه الرواية التاريخية منذ نشأتها، بيد أن بعض المبررات الفنية والغايات قد اختلفت بين تضمين القصة الغرامية في الرواية التاريخية التقليدية والرواية التاريخية الفنية، 1939، فبعد ان كانت وظيفة القصة الغرامية مقتصرة على أضفاء عاملي التشويق والتسلية، أصبحت في الرواية التاريخية الجديدة تسعى إلى شيء أخر تسعى ان تكون فاعلة في بناء الحدث الرئيس وارصاداً وتنبؤاً بنهايته، ولم تكتف بهذا القدر، في بعض نماذجها الروائية الجيدة، بل اصبحت هناك حالة اندماج كامل بين الحدثين او بين القصتين الرئيسة والمضمنة حتى كادت تنافسها مكانتها على مستوى السرد، وتولد نسقاً بنائيا ثانيا هو نسق التناوب. ومن الروايات التاريخية العربية التي شكلت فيها القصة الغرامية بناءً داخليا تجاوز أطار التسلية والترفيه إلى غايات فنية اكثر اهمية، رواية (الوعاء المرمري: محمد فريد أبو حديد 1941) التي تبدأ القصة الغرامية فيها سرديا، منذ مستهل الرواية، وهي تتكشف عن قصة حب بين (خيلاء وسيف بن ذي يزن) والتضمين هنا تضمينا ذاتيا داخليا، حيث ان بطل الرواية (سيف بن ذي يزن) هو احد اطراف القصة الغرامية المضمنة كما انه بطل الاحداث التاريخية الرئيسة في الرواية، ويتم هذا التداخل بين الحدثين المضمن والرئيس عن حالة تفاعل واندماج تسهم في بناء الحدث وتصعيده، وظهر ذلك جلياً منذ مطلع الرواية حيث تتذكر فيه (خيلاء) حبيبها (سيف بن ذي يزن) عندما ذهبا مرة إلى كنيسة (ابرهة الحبشي) وباستمرار السرد عبر ذكريات خيلاء، أحد اطراف القصة المضمنة، ندخل إلى الحدث التاريخي الرئيس حيث نعرف ان (ابرهة) هذا يريد نشر المسيحية، ويهم بعمل كبير وهو غزو الكعبة المشرفة وهدمها للغرض نفسه، وقد سبقت هذه الاحداث التاريخية من دون اقحام وافتعال، وبفضل من القصة

الغرامية التي ادت وظيفتها فنيا وخدمت البناء العام للحدث الروائي، كما يتضح في هذا المقطع الذي تتضح فيه ملامح الحدث الر ئيس عبر القصة الغرامية في مستهل الرواية: " ... وعادت تسأل نفسها، أيذهب اليوم إلى الكنيسة ويجلس بجانبها إلـى يسارها كما جلس من قبل ويهمس في اذانها همسات خافتة اثناء الصلاة؟... سيذهب ابرهة كما قال إلى مكة بعد يوم واحد وسيهدم كعبتها حتى يزيل من الارض رجس الوثنية كما قال، ويجعل العرب يحجون إلى كنيسته"[1].

يتضح لنا ان ما أدته القصة الغرامية من وظيفة فنية هنا ليس سداً للفراغ، بل قدمت الخبر التاريخي بسهولة ويسر ومن دون اقحام، وهذا مطلب صعب وغاية مرتجاة قدمتها القصة الغرامية المضمنة للرواية التاريخية الجديدة، فضلا عن وظيفتها التقليدية في بعث التسلية والتشويق في نفس القارئ والتخفيف من رتابة السرد التاريخي وموضوعيته. واذا كانت بداية الاحداث التاريخية قد انبجست عبر القصة الغرامية فان نهايتها كانت بالاسوب نفسه، اذ يظهر (سيف بن ذي يزن) باحثا عن حبيبته (خيلاء) بعد غيبة دامت اربع سنوات، ويظفر بحبيبته ويلتقيان ويتبادلان الوجد والشوق في حوار تنساب فيه الاحداث التاريخية انسياباً لطيفاً من دون عناء وتكلف نتعرف من خلاله ان سيف بن ذي يزن استطاع ان يهزم (ابرهة الحبشي) ويسترد ملك ابائه واجداده بعد معارك ضارية دارت بين الفريقين كان الظفر في نهايتها لسيف وجيشه. بيد ان هذه النهاية السعيدة للاحداث التاريخية لم تتوافق مع نهاية القصة الغرامية، فلم يفلح سيف عبر هذا الحوار الغرامي، ان يقنع خيلاء بالرغم مما حققه من انتصارات عظيمة، لان سنوات الفراق الأربع قد تركت في نفسها جرحاً عميقا لم يلتئم بانتصارات سيف وامجاده. فقررت الترهب في احد الاديرة مكتفية بذكرى ذلك الحب، وبدا لسيف ان الامر كان ثمنا لانتصاراته، وان الظفر بالامرين امر محال[2].

---

(1) الوعاء المرمري، محمد فريد ابو حديد، 25.

(2) ينظر: الوعاء المرمري، 308 ومابعدها.

ويبدو ان هذا التكنيك في نهاية الحدث الغرامي، اسلوب لـم تألفـه الروايـة التاريخيه الكلاسيكية، حيث ان اغلب الروايات التاريخية، ولا سيما روايات جرجي زيدان تتوافق فيها النهايتان فمعظم هذه النهايات سعيدة تنتهي بالزواج، وتتماشى مع سير الاحداث التاريخية ونهايتها[1]. وبالمقارنة مع الرواية التاريخيـة الكلاسـيكية يتجلى لنا أمر أخر خاص ببناء الحدث المضمن إلا وهو ان القصـة المضـمنة لا تتطور تطوراً ذاتيا خاصاً بها، بل هي ترتبط بمجمل الاحداث الام وتتفاعل معهـا سلباً وايجاباً، ومن ثم لا يمكن سلخها من جسد السرد بوصفها قصة ثانوية مضمنة؛ لان مثل هذا العمل يؤدي إلى تشويه البناء العام للحدث، وعلى العكس من هذا فان القصة الغرامية في روايات جرجي زيدان مثلا، تنمو نمواً خاصاً بها بمعزل عـن الحدث الرئيس وتسير جنباً الى جنب مع الحدث التاريخي من دون ان تلـتحم بـه مكتفية باداء وظيفتي التشويق والاثارة[2]. أما في روايـة مثـل روايـة (الوعـاء المرمري) فتبدو حالة تضافر أو تلاحم بين النهايتين او بين القصتين، ففشل قصـة الحب ذات صلة بالاحداث التاريخية الرئيسة حيث يؤدي جزع خيلاء لفراق حبيبها سيف، وهو يبحث عن الحرية والمجد واسترداد ملكه، إلى تلك النهاية التراجيديـة للقصة الغرامية، ومما يجعلنا نقول ان القصة الغرامية المضمنة تـرتبط بالاحـداث التاريخية وتقيم حالة تفاعل معها، وتفصح عن شيء من التطور في مسيرة الرواية التاريخية على صعيد بناء الحدث الروائي، وتكرس ذلك فـي روايـة (رادوبـيس 1943: نجيب محفوظ) فقد استاثرت القصة الغرامية فيها بمجمل السـرد " فبـدت صورة المرأة التي تظهر في الرواية عن طريق قصة الحب، في الغالب، شخصـية أساسية في تشكيل الحدث الفني للرواية"[3] فشخصية رادوبيس ليسـت اسـما فقـط

---

(1) ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية العربية، 220. ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 102 ومابعدها. ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 193.

(2) ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، 160.

(3) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 240 ومابعدها.

والمؤلف لا يقدمها عن طريق السرد وانما عبر مواقف متباينة تكشف عن شخصيتها، تلك الشخصية القوية التي استطاعت ان تأسر قلب ملك وتشغله عن رعيته فرادوبيس هنا ليست الانثى التي تفنى في الحب والعواطف وليست صورة تقليدية تحكمها اعتبارات خارجة عن أطار الفن، وانما هي شخصية صادقة بالدرجة الأولى لمنطق الفن الذي يؤمن به الكاتب.

وتبدو فاعلية القصة المضمنة في رواية (رادوبيس) ودورها، من وعينا أن الرواية على نحو عام تصف صراعاً، صراع فرعون مع نفسه، وصراع الواجب مع العاطفة بمعنى آخر صراع بين حياة فرعون الخاصة وحياته العامة بحيث يؤدي تداخل شؤون حياته الخاصة مع حياته العامة إلى ماساة، فحب فرعون للغانية (رادوبيس) وهيامه بها وانفاقه الاموال على بناء قصرها وتزيينه، بعد ان رفض تسليم الاراضي الخاصة بالكهنة وضمها الى مملكته، كل ذلك أدى الى انتقام الكهنة منه وتأليب الشعب عليه، وبسبب من شخصية فرعون العنيدة يصر على استمرار علاقته برادوبيس على الرغم من تحذير اخته الملكة له، إلى ان تصل الاحداث الروائية. بتضافر القصتين المضمنة والرئيسة إلى الذروة، فيثور الكهنة والشعب على قائدهم فيجرح فرعون جرحاً بليغا في مواجهة حصلت بينه وبين الثوار ويطلب فرعون من حرسه ان ينقلوه الى قصر (بيجة) قصر حبيبته رادوبيس ويشهد هذا القصر فصلاً تراجيديا ينتهي بموت فرعون في احضان رادوبيس ومن ثم انتحارها حزنا على فراقه كما في هذا المقطع من خاتمة الرواية: "... وكان الملك يستفرغ بقية الحياة القلقة في صدره المضطربة في انفاسه وقد خارت قواه ووهنت اعضاؤه، وماتت حواسه، واظلمت عيناه، ولم يبق منه إلا صدره يضطرب اضطرابا عنيفا... وصاح بقوة رادوبيس أسندي رأسي، وأحاطت براسه بيديها المرتجفتين وهمت ان تجلسه ولكنه شهق شهقة قوية، وانتهت عند ذلك المعركة الناشبة بين الحياة والموت"[1].

---

[1] رادوبيس، نجيب محفوظ، 516 ومابعدها.

بدا لنا ان القصة الغرامية في رواية رادوبيس قد تركت تأثيرها في بناء الاحداث التاريخية فهي الخيط الرابط بينها، والسبب والدافع في حركتها فصراع فرعون مع الكهنة والشعب لا تعلله اسباب تاريخية خارجية بقدر ما تلعب فيه قصة الغرام دوراً بارزاً في ادارة الصراع. ونجح نجيب محفوظ نجاحاً كبيراً بان جعل منها ركنا اساسيا في بناء الحدث الروائي، وهدفا فنيا محدداً بعد ان كانت وسيلة همها التخفيف من رتابة السرد التاريخي وتشويق القراء في الرواية الكلاسيكية التاريخية، وكجزء من التطور الفني الذي حصل في مجال حكاية الحب المضمنة نلمس ان الرواية التاريخية الجديدة ولا سيما عند نجيب محفوظ قد غابت فيها تلك النمطية المعهودة في نهاية احداث القصة الغرامية، حيث كانت معظم احداث حكاية الحب تنتهي نهاية سعيدة على غرار بناء الحدث في الحكاية الشعبية[1]، أما في رواية رادوبيس، فلم يعد الكاتب مهتما بارضاء فضول القراء، وانما هو مهتم بالفكرة التي يعالجها، وبالشخصية التي يرسمها ليقول عبرها شيئا ما، وما نهاية رواية رادوبيس، تلك النهاية المأساوية التي تمثلت بموت فرعون وضياع ملكه ومن ثم فقدان حبيبته رادوبيس، التي انتحرت هي الاخرى حزنا عليه، الا مسوغات فرضتها طبيعة بناء احداث الرواية من دون أي مؤثر خارجي فجاءت احداثها منسجمة والإطار العام للرواية.

وتتضح فاعلية القصة الغرامية المضمنة في رواية اخرى هي رواية (أميرة قرطبة 1949:عبد الحميد جوده السحار)، اذ يؤدي حب الأميرة (صبيحة) زوجة (الحكم) امير الاندلس لكاتب القصر إلى ان يرتقي الاخير في سلم المجد وينافس على الامارة، ويكون ذا دور بارز في توجيه الاحداث التاريخية الرئيسة في الرواية والتي يدور محورها حول صراع على الامارة تتخلله الدسائس والمكائد. وقد اكدت القصة الغرامية هذا الصراع واستطاعت ان تبني الحدث الاصل بناءً محكماً منذ

---

[1] ينظر: محمد فريد ابو حديد، كاتب الرواية، 83.

ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 37.

مستهل الرواية فأميرة قرطبة (صبيحة) تحولت من جارية من جواري القصر إلى زوجة للحاكم الاموي وما ذاك إلا انه شغف بها حبا، كما يتضح من هذا الحوار الذي يصف اللقاء الاول بين (الحكم وصبيحة):

- نظر الحكم الى قوامها البديع، فاعجبه حسنها، فقال لها:
- من أنت؟
- جارية من جواري الامير
- بل انت ملك هبط من السماء، ثم قال:
- ما اسمك
- صبيحة[1].

ولم تنته فاعلية القصة الغرامية عند هذا القدر، فبعد زواج الخليفة من الجارية تنجب منه طفلاً يكون وليا للعهد، وتتولد نقطة صراع أخرى إذ يحاول أخ الحاكم ان يكيد لهذا المولود الجديد، من جانب أخر يظهر خيط اخر في حلقة الصراع وهون الوزير الذي يعلم بحب الاميرة للكاتب فيشي بذلك للامير، فيبعد الكاتب على الرغم من اخلاصه لتخلى الساحة للوزير بعد ان ابعد اقوى المنافسين على الامارة وبذلك تكون القصة الغرامية قد ادت دوراً فنياً مهماً في رسم خطوط الصراع ودوافعه واسبابه ولا سيما ان صلب الاحداث الرئيسة يدور حول قضية تقاتل ونزاعات على الملك والامارة.

ومن الروايات التاريخية العربية الاخرى التي تضمنت تضميناً داخلياً رواية الكاتب التونسي البشير خريف (برق الليل 1960) تبدأ الرواية بـ " هذه قصة البطل التونسي برق الليل الذي عاش احداثاً تاريخية خطيرة في القرن العاشر الهجري، فانه حضر قدوم خير الدين ثم خطرة الاربعاء والاحتلال السبنيوري وفرار الاهالي الى ناحية راعون وكانت له مواقف عجيبة"[2].

---

[1] اميرة قرطبة، عبد الحميد جودة السحار، 13 ومابعدها.

[2] برق الليل، البشير خريف، 11.

يبدو من هذا التقديم ان الجانب التاريخي محدد في هذه الرواية، وبما ان برق الليل وقصته الغرامية من العناصر الخيالية، فان الكاتب اتخذهما وسيلة ليطلعنا عبرهما على الظرف التاريخي الذي جرت فيه أحداث الرواية التاريخية، وبذلك تخلص المؤلف من التدخل المباشر ومن النقل الحرفي عن الكتب التاريخية، فجعل كل أشارة تاريخية مرتبطة باحداث القصة الغرامية المضمنة، التي تمثل حب (برق الليل) العبد الاسود لـ(ريم)، بحيث اصبحت الاحداث التاريخية والمتخيلة تظهر من وجهة نظر الشخصية ومرهونة بانتقالها في الزمان والمكان، فبرق الليل هذا يتعلق بصورة ريم بعد ان رأها يوماً من كوة المختبر الذي يعمل فيه ويهيم على وجهه بحثا عنها بعد ان أختفى خيالها، وفي رحلة بحثه هذه يمر بمعظم الاحداث التاريخية فاتصل بجيوش (خير الدين) والتقى بصديقه (شعشوع) ومن ثم يحضر، اثناء رحلته، بـ(خطرة الاربعاء) يوم هجوم الاسبان على تونس.

والمفيد هنا ان البشير خريف يوظف القصة الغرامية توظيفاً جديداً وبارعاً في هذا الجنس الروائي ونقل القصة الغرامية المضمنة مدى اوسع، فهو يستخدمها في عرض الاحداث التاريخية على نحو غير مباشر، ومن ثم ربط الاحداث التاريخية وتعليل اسبابها، فقد اختلفت المصادر التاريخية حول جلاء الاسبان عن تونس، والعوامل التي ادت إليه، ومن هذه المصادر من ترك الامر مفتوحاً من دون تعليل، في حين ان البشير خريف استعان بخياله الروائي عبر القصة الغرامية المضمنة، وعلل تلك الاسباب تعليلاً فنياً مقبولاً ومنسجما مع مجمل الاحداث الروائية، اذ يرجع جلاء الاسبان عن تونس إلى برق الليل، ذلك العبد الاسود الذي طرد من المختبر يوماً بعد ان عرف سر المواد الكيمياوية وتفاعلها، ذلك العبد الذي خاض معترك الحياة وفشل في كل شيء في انتزاع حريته المسلوبة، وفي العثور على عائلته، ومن ثم اصيب بفاجعة جلل تمثلت بفراقه لمحبوبته ريم قسراً، وما ريم لديه الا رمز للحرية والجمال والحب، وانتهت سلسلة المأسي هذه بدخول الروم الاسبان الى تونس الذين داسوا بسنابك خيلهم الذكريات والامال كلها، فكان طبيعياً

والحال هذه ان تكون الاحداث التاريخية وخاتمتها معللة تعليلاً فنياً ينبع من داخل الرواية وبمعاونة القصة الغرامية وشخصياتها الخيالية، كما يتضح من هذا المقطع السردي الختامي، وهو يصف اقدام برق الليل على تسميم آبار المدينة قبل رحلته إلى المجهول.

" اخذ عصا التسيار واثبت فيها العدة ووضعها على كتفه ومضى مع نسيم الفجر، قبل ذلك بيومين، يرى الرأي شابا زنجياً يأتي بئراً في ربوة سيدي احمد السقا ويصب فيه مسحوق الزرنيخ الذي يجعل المثقال منه، المطر من الماء سماً ناقعاً زعافاً، فاصبح ماء آبار القصبة السبع مسموماً. قال المؤرخ ومن الغد، مات من عسكر (شارلكان) كل من ورد وذهب لحملهم بالجذام فترك سلطان الروم ما بدأ به من كنيسة، صارت فيما بعد المدرسة الصادقية واصبحوا لا ترى إلا اماكنهم"[1].

وبعد ان وقفنا عند ابرز النماذج الروائية التي مثلت تضمينا داخليا نجد ان ظاهرة التضمين الداخلي (القصة الغرامية) سمة اشتركت فيها معظم الروايات التاريخية العربية[2] بيد أنها اختلفت في الاهداف الفنية التي تروم تحققها عبر هذا اللون من التوظيف، ويعود هذا التباين إلى تنوع كتابها والمشارب والثقافات التي يصدون عنها ومن ثم إلى تباين الموضوعات التي يطرحونها في رواياتهم. واغلب تلك الروايات لم تتجاوز الدور التقليدي للقصة الغرامية كما وجدناه عند جرجي زيدان واميل حبشي الاشقر، وفرح انطون، وبطرس البستاني وغيرهم ممن جعلوا من القصة الغرامية مدعاة للتسلية والتشويق والتخفيف من موضوعية السرد التاريخي ورتابته، كما بين ذلك جرجي زيدان في اكثر من موضع وصرح بذلك

---

[1] برق الليل، البشير خريف، 148.

[2] هناك الكثير من الروايات التي تمثل تضمينا داخليا اهملناها عن قصد، أما لانها تشترك بسمات النماذج المختارة نفسها، أو ان القصة المضمنة فيها لاتمثل تطوراً فنيا في مجال توظيف هذه الثيمة في بناء الحدث الروائي، فضلاً عن انتمائها في شكلها البنائي ودواعي توظيفها الى بناء الحدث الروائي في الرواية التاريخية العربية التقليدية.

ابراهيم رمزي[1]. وبعد ان قطعت الرواية التاريخية العربية شوطا طويلا في تاريخها، اصبحنا نلمس على يد ممثليها الجدد نوعاً من التكنيك الفني في استعمال تقنيات السرد الروائي وانتقلت القصة الغرامية بوصفها انموذجاً احتفت به الرواية التاريخية العربية الى مجال اوسع يخدم الهدف الفني ولا يكتفي باداء وظيفة التسلية والتشويق، وكانت هناك بعض النماذج الروائية الجيدة برزت فيها معطيات هذا الملمح الفني لمسناها عند عدد من الكتاب من امثال محمد فريد ابي حديد، ونجيب محفوظ، وعبد الحميد جودة السحار والبشير خريف وغيرهم.

التضمين الخارجي:

ونعني به ادخال نصوص خارجية على الاحداث الرئيسة لا تربطها صلة مباشرة بها بقدر ما تريد ان تحقق نوعاً من المقارنة والموازنة بين الحدث الاساسي والمادة المضمنة لتكون ارهاصاً بالحدث،او ملء الفراغ السردي ومن ثم بعث التشويق في نفس القارئ تحاشياً لما يخلفه السرد التاريخي من ملل ورتابة. وغالباً ما تسند للمادة الخارجية المضمنة مهمة اداء وظيفة جمالية تزيينية تضفي على لغة السرد بلاغة وجمالاً، كما في معظم الروايات التاريخية التي ضمنت شيئاً من القرآن الكريم والشعر، ويعد هذا اللون من التضمين اقل فنياً من التضمين الداخلي كونه لا يرتبط بالحدث على نحو مباشر ولا يقيم علاقة تفاعل تسهم في بناء الحدث وتطوره إلا في نطاق ضيق عندما تكون المادة المضمنة رمزاً وخلاصة للحدث الرئيس أو ارهاصاً بنهايته ومساره. ويستمد التضمين الخارجي في الرواية التاريخية مادته من الحكايات الشعبية والملاحم، والسير والاساطير والوثائق والادب، والقرآن الكريم، فضلاً عن المصادر التاريخية التي لم ندرجها ضمن انماط التضمين الخارجي مراعاة لخصوصية الجنس الروائي الذي ندرسه. وبتنويع مصادر التضمين الخارجي تنوعت اشكاله وطرائق استخدامه، ومن ثم تتوعت

---

[1] ينظر: رواية الحجاج بن يوسف الثقفي، المقدمة، جرجي زيدان،5. ينظر: رواية باب القمر، المقدمة، ابراهيم رمزي، 7.

مبررات استخدام كل لون من تلك الالوان، ويمكن حصر التضمين ودراسته في الرواية التاريخية في ضوء الاشكال الأتية:

الشعر: يعد الشعر من انواع التضمين الخارجي الاكثر حضوراً في الرواية التاريخية العربية ويرجع ذلك إلى الموضوع الروائي وطبيعته والحقبة التاريخية التي تختارها الرواية التاريخية لتكون ميدانا لاحداثها، فمحمد فريد ابو حديد، مثلا، يختار الحقبة التاريخية الجاهلية منطلقاً وبيئة لاحداثه وابطاله كلهم من ابناء ذلك العصر الشعري، فهم أما شعراء يقرضون الشعر ويرونه وأما ممن يستحسنه ويسمعه وينشده على لسان شعرائهم، فكانت روايات ابي حديد تتضمن مقاطع كثيرة من الشعر فرضتها طبيعة الحقبة التاريخية التي غالباً ما تدور حول شخصية شاعرة مستعرضة سيرتها والحكايات التي دارت حولها كما يتضح ذلك من خلال اعمال محمد فريد ابي حديد الروائية مثل (المهلهل سيد ربيعة 1944) و (الملك الضليل امرؤ القيس 1945) و (ابو الفوارس عنتره بن شداد 1947) ففي رواية الملك الضليل امرؤ القيس لا يتوانى الكاتب عن تضمين السرد ابياتا من الشعر يقولها على لسان امرئ القيس وغالبا ما يكون هذا الشعر متفقاً والحالة النفسية للشخصية، والموقف الذي تحياه فتنشده في افراحها واتراحها وفي ساحات الوغى وعند الترحال والنسيب، بيد ان هذا النوع من التوظيف ظل في حدود اداء وظيفة جمالية من دون ان يسهم اسهاماً فاعلاً في بناء الحدث الروائي، من ذلك هذا المقطع الذي تضمن شعراً قاله امرؤ القيس في وصف فرسه وهو يتأملها ويصفها قطعة قطعة:

"... وأعجبه منظرها فجعل يجول ببصره في اعضائها، وينتقل من عضو إلى أخر بعد ان يمتلىء منه ويتملى بالأعجاب، ثم نظر إلى حوافرها وسيقانها مترنماً:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة ... وصهوة عير، قائم فوق مرقب

ويخطو على صم صلاب كأنها ... حجارة غيل وارسات بطحلب

ثم رفع نظره إلى ذيلها المسبل الطويل الشعر وقال: (لها ذنب مثل ذيل العروس) وانتقل بعد ذلك إلى رأسها والهواء يلعب بعرفها وشعر ناصيتها، فقال وهو يتأمله:

لها عذر كقرون النساء لها جبهة كسراة المجن لها منخر كوجار السباع

يركبن في يوم ريح وصر حذقه الصانع المقتدر فمنه تريح إذا تنبهر[1]

وعلى هذا المنوال يقحم الكاتب السرد بهذه المقاطع الشعرية[2] اينما وجد ذلك ذلك مناسباً واغلب هذا الشعر يقع في دائرة الوصف والغزل.

أما الشعر المضمن في رواية (عنترة بن شداد) فقد سعى ابو حديد إلى ان يكون اكثر فعالية والتصاقا بالحدث الروائي فعبر الشعر عن حالة الشخصية وانفعالاتها اولاً ومن ثم اعطى انطباعاً عن الاحداث على نحو غير مباشر وارهص بمجرياتها ثانياً. فعنترة يهيم حبا بعبلة وبسبب من عبوديته لا يستطيع خطبتها، بل لا يستطيع ان يفصح بحبه هذا، ويريق حبه شعراً تناقلته فتيات القبيلة ويفتضح امره، ويكون العار الذي يعم قبيلة (عبلة)، والسبب في رحيلها مع عائلتها إلى قبيلة أخرى، فيهم عنترة في البيداء الواسعة كمداً وحزنا على فراقها ويلخص الكاتب حالته ووقع الاحداث عليه شعراً يكون تلخيصاً للحدث الروائي وارهاصاً به:

يا دار عبلة بالجوزاء تكلمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

حييت من طلل تقادم عهده أقوى واقفر بعد أم الهيثم[3]

بدا لنا واضحاً ان الحقبة التاريخية الجاهلية بشعرها وشعرائها هي التي الحت على محمد فريد ابي حديد ان يضمن رواياته شعراً فكان تضمينه فعالاً مرة وغير

---

[1] الملك الضليل امرؤ القيس، محمد فريد ابو حديد، 4 ومابعدها.

[2] ينظر: الملك الضليل، 16، 17، 25، 28، 29، 48، 104، 115، 124، 143، 192.

[3] ابو الفوارس عنترة بن شداد،محمد أبو حديد، 109. وينظر: 110، 116، 157، 156، 182.

فعال مرات. وتبقى هناك بواعث اخرى لتضمين الشعر تفرض نفسها على الكاتب التاريخي، غير طبيعة الحقبة التاريخية التي يختارها الروائي ميدانا لاحداث رواياته، من هذه البواعث، الاحتفاء بنصاعة البيان، ورشاقة التعبير، والاهتمام بالغرض الجمالي والتزييني عبر ترصيع السرد بابيات من الشعر والشعر المنثور، ان صح التعبير. وهذه سمة غلبت على اكثر روايات (علي الجارم) بحيث تضاءل الجانب الفني فيها وبدت الروايات في بعض الاحيان عرضاً ادبيا لحياة بعض الشعراء وشعرهم، امثال المعتمد بن عباد في رواية (شاعر ملك 1943) وابي فراس الحمداني في (فارس بني حمدان 1945) وحياة ابي الطيب المتنبي في روايتي (الشاعر الطموح وخاتمة المطاف 1947) وأخيراً ابن زيدون في رواية (هاتف من الاندلس 1949).

ولم تخل رواية من هذه الروايات من ابيات شعرية تخللت نسيج السرد شكلت في بعض المواضع صفحات كاملة يقولها الروائي على ألسنة ابطاله، وجلهم من الشخصيات الادبية، ولعل شاعرية الجارم كانت باعثا له بالشعور واللا شعور، على أختيار هؤلاء الشعراء الذين يشاركهم الانتماء الى دوحة الشعر، موضوعاً لاكثر رواياته، وقد منحه ذلك فرصة لتقديم بعض أشعارهم في لحظات إبداعها، أو في الظروف التي تكون مثيراً لها حسبما يتصورها هو، ومن هنا ظهرت رواياته مطعمة باشعارهم في مواضع كثيرة[1] فرضتها طبيعة موضوع الرواية كونها تتخذ من الشخصية الأدبية موضوعاً لها وهي لا تخدم الهدف الفني لبناء الحدث كثيراً ويتضح ذلك جلياً عبر الاختيار العشوائي لأي رواية من رواياته، فرواية (هاتف من الاندلس) مثلاً تتخذ من حياة ابن زيدون ميدانا لاحداثها ومن ثم فهي تزدحم بالمقطوعات الشعرية أزدحاماً أثر في سير الحدث بقطعة ومواصلة سيره[2]. بيد ان

---

[1] ينظر: اتجاهات الرواية المصرية، 49.

[2] ينظر: هاتف من الاندلس، علي الجارم، 13، 14، 21، 22، 23، 24، 31، 57، 58، 59، 62، 81، 97، 99، 104، 111، 113، 118، 125، 193، 212.

هناك مواطن نجح فيها الشعر المضمن من اعطاء صورة وافية عن طبيعة الحدث، وحال الشخصية وتفاعلها معه، كما في هذا المقطع المتفرد بنجاحه من رواية هاتف من الاندلس وهو يصف شخصية(ابن زيدون) في معرض تذكره لـــ(ولادة) حبيبته، وايامه في قرطبة، وتتخل هذا المشهد ابيات من الشعر تكـــون كشـــفاً عـــن حالـــة شخصية ونفسيتها وتفاعلها مع الحدث.

" لم ينس ابن زيدون عهد ولادة ولم يزده تنائي الديار الا شغفاً بها، وهيامـــاً بذكرها، وكان اذا طواه الليل وقف بنافذة داره... وتلقى الريح السارية مـــن نحـــو قرطبة بليلة شذية، فهاجت بلابله، وثارت شاعريته فقال:

أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا ... وناب عن طيب لقيانا تجافينا

إن الزمان الذي مازال يضحكنا ... أنساً بقربهم قد عاد يبكينا

* * *

بنتم وبنا وما ابتلت جوانحنا ... شوقاً إليكم، ولاجفت مآقينا

نكاد حين تناجيكم ضمائرنا ... يقضي علينا الاسى لولا تأسينا[1]

ويبدو ان ثقافة علي الجارم التقليدية، وهو الشاعر واللغوي المعـــروف، قـــد قادته وهو يقدم رواياته التاريخية بان يصوغ لغتها في اسلوب انشائي، يهتم بجزالة اللفظة وفصاحتها مع العناية بالمحسنات البديعية، فكان طبيعياً ان تكـــون شخصـــية الشاعر وما يدور حولها من احداث تاريخية موضوعاً لاكثر رواياته فكانت معبـــرة عن رغبة الكاتب ونزعته ومسوغاً لتمرير الحس البيـــاني والانشـــائي فـــي قالـــب روائي.

---

[1] هاتف من الاندلس، علي الجارم، 23.

القرآن الكريم:

يبدو ان تأثير القرآن الكريم على الروائيين التاريخيين لم يقف عند حدود الاقتباس المباشر وتضمين الآيات القرآنية التي يراد منها غالباً اضفاء البلاغة والبيان على لغة السرد، والاستشهاد عن بعض القضايا، بل تعدى تأثير القرآن الكريم ذلك كله، لتكون القصة القرآنية باسلوبها الاعجازي وبناء الحدث وهيكله المحكم الجذاب ميدانا أخر للتأثر والاقتباس، فرواية (عبث الاقدار: نجيب محفوظ 1939)، مثلاً، تبدأ بطرح قضية الصراع بين القوة والقدر، بين الأرادة الفردية للحاكم والحتمية القدرية. فيلتقي (فرعون) بعراف يؤكد له ان الإمارة من بعده لن تكون لاحد من ابنائه، وانما لطفل سيولد قريبا وهو ابن الكاهن (لراع)، ويجري فرعون وراء خبر هذه النبوءة ويحاول قتل الطفل الذي يولد في اليوم نفسه؛ ولكن تشاء الاقدار ان يقتل ابن الخادم الذي يعمل في قصر الكاهن ظنا منه انه ابن الكاهن (لراع)، وينقذ الطفل من طغيان فرعون، وتشاء الاقدار ايضاً في رواية (عبث الاقدار) ان يتربى هذا الطفل في كنف خوفو (فرعون مصر) وتتاح له حياة آمنة، وتجري الاحداث مع حركة نمو الطفل، وحركة اقترابه من تحقيق النبوءة، وتتوالى الاحداث ثم تنتهي بعد ان ادرك (خوفو) عبثية القدر وجبروته واستسلم لارادته.

من الواضح ان نجيب محفوظ قد استوحى القصة القرآنية التي تقول ان فرعون مصر قبيل مولد موسى عليه السلام كان يقتل كل مولود من ابناء بني اسرائيل لعلمه ان نبياً سيبعث فيهم، وتشاء حكمة الله عز وجل ان يحفظ نبيه وان يتربى في كنف فرعون بعد ان التقطوه من اليم. ويكون هلاك فرعون وملائه على يد موسى عليه وعلى نبينا افضل الصلاة والسلام[1].

وتبرز سمة التضمين بنوعيه المباشر وغير المباشر في روايتي محمد فريد ابي حديد الاخيرتين (الام جحا 1946، وجحا في جانبولاذ 1947) فترد الكثير من

---

[1] ينظر: قصص الانبياء، ابن كثير، 153.

الايات القرآنية على لسان (جحا) الذي يصيره كاتبنا، على نحو غير مألوف، شيخاً تقياً زاهداً ومصلحاً اجتماعياً[1].

وبدافع من المنحى الانشائي الذي ألتزمه علي الجارم فانه عمد إلى الاقتباس من القرآن الكريم فضلاً عن اقتباسه من الشعر، وجاء تضمينه للآيات القرآنية على نمطين مباشر، وغير مباشر ومن النمط الثاني هذا المقطع الذي ترد فيه آيات من القرآن وهو في معرض كلامه عن قرطبة ووصفها:

" هذه قرطبة التي كانت ايام الناصر لدين الله بهجة الدنيا وقبلة الامم، وملتقى الشرق والغرب، وشعلة النور التي تعشو إلى ضيائها الأبصار، وتفد إليها طلاب العلم من أقاصي الارض، لعلهم يأتون منها بقبس او يجدون على النار هدى، التي لاتزال إلى اليوم تحتفظ بأثار مجدها القديم، وشرفها الصميم"[2].

ومن الواضح ان الكاتب ضمن اسلوبه الآية الكريمة من سورة طه:

"وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدىً"[3].

ومن انواع التضمين المباشر لآيات الذكر الحكيم ما جاء في رواية مرح الوليد لعلي الجارم[4]، وهي تخدم الهدف الجمالي والبلاغي ذاته.

الاسطورة والحكاية الشعبية:

يبدو ان الهدف من تضمين الاسطورة والحكاية الشعبية في الرواية التاريخية، كان اغلبه، لربط الاحداث التاريخية وسد فراغاتها؛ لان المدونة التاريخية تهتم بالاحداث الكبرى ولا تلتفت كثيراً إلى التفصيلات والجزئيات التي سادت هذه الحقبة

---

[1] ينظر: الآم جحا، جحا في جانبولاذ، محمد فريد ابو حديد، 78، 99.

[2] هاتف من الاندلس، علي الجارم، 6.

[3] سورة طه، الآية 9، 10.

[4] ينظر: مرح الوليد، علي الجارم، 53، 91، 99.

او تلك، وهنا يكمن دور الاسطورة والحكاية الشعبية والخيال لربط تلك الاحداث وملء الفراغات برابط السببية التي (ادرك الروائي العربي قيمتها الفنية منذ البدء)، لكي تخرج الرواية التاريخية في النهاية كائنا سوياً متكاملاً، يمتزج فيه التاريخ بالفن والواقع بالخيال. ومن نقطة الوعي هذه بالمهمة التي تؤديها الاسطورة والحكاية الشعبية فقد ضمن نجيب محفوظ رواياته اساطير فرضتها عليه الحقبة التاريخية الفرعونية التي اتخذها ميدانيا لاحداثه فهذه الحقبة تفتقر الى المصادر والمعلومات التاريخية لبعد هذه الحقبة زمنيا مما اضطره الى الاستعانة بالاسطورة ولا سيما ان ذلك العصر الفرعوني كان عصر الالهة والاساطير فجاء توظيفه للاسطورة في رواياته مقبولاً فنيا من عدة وجوه. فرواية (عبث الاقدار 1939) تختار الجو الفرعوني ميدانا لاحداثها، ويبدأ الحدث فيها عندما يتنبأ احد السحرة ان ملك فرعون سينتقل بعد وفاته إلى احد ابناء الكاهن (لراع) وتنطلق الاحداث مع بحث فرعون عن هذا المولود ومحاولة قتله.

لقد استعان نجيب محفوظ هنا بالاسطورة المعروفة التي وردت في كتاب (مصر القديمة) لجيمس بكي، التي تقول ان ملك فرعون سينتقل بعد وفاته إلى غير ابنائه[1]، لكنه غير في بعض مشاهد الاسطورة وجعل تلك المعلومات تصله عن طريق الكاهن أو الساحر. وبقية الاحداث التي ساقها عن هذه الحادثة التي تخص بحث فرعون عن المولود الجديد من دون ان يظفر به ومن ثم تشاء الاقدار ان يتربى هذا المولود في قصر فرعون وبعدها يهرب من القصر، بعد ان صار شاباً قوياً ويقتل فرعون، ولا شك في أن نجيب محفوظ قد تأثر هنا بقصة موسى مع فرعون كما وردت في القرآن الكريم.

وفي رواية (رادوبيس 1943) يستمد نجيب محفوظ معظم المعلومات حول الغانية (رادوبيس) من الاسطورة القديمة التي تقول ان فرعون قد شغف حباً بهذه

---

[1] ينظر: التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، 91.

الفائتة مما كان سببا في ضياع ملكه، وعلى الرغم من ان التضـــمين فـــي هـــاتين الروايتين هو تضمين خارجي فانه لا ينعزل عن الاحداث الرئيسة بل يتماهى معها احيانا، فالاسطورة في هذين العملين تأخذ جانبا مهماً من بناء الحدث الاصلي، مما يسمح بامكانية ان نطلق عليه مصطلح (التضمين المزجي)[*].

أما محمد فريد ابو حديد فقد ضمن معظم رواياته حكايات شعبية واســاطير، لان كتب التاريخ لا تستطيع ان تمد الكاتب بكل (شاردة وواردة) في عمـــل ادبـــي يحتاج إلى هذه التفصيلات والجزئيات، لاضفاء سمة الانسجام في بنـــاء الاحـــداث، ورتق الفجوات بين الاحداث التاريخية وربطها، من هذا المنطلق تضـــمنت روايـــة ابي حديد (عنترة بن شداد 1944) حكاية شعبية هي حكاية (النوق العصافير) التـــي تقول ان ابا عبلة طلب من عنترة مهراً هو مائة رأس من النوق العصافير، وهـــو طلب تعجيزي الغرض منه صرف عنترة عن عبلة، ولكن عنتره يصر على الوفاء لحبيبته على الرغم من صعوبة الطلب ويشد الرحال إلى ملك العراق والنعمان بـــن المنذر ويخوض الاهوال والاخطار في مغامرته هذه حتى يعود بمهر عبلة.

يبدو ان هذه الحكاية المضمنة للحدث الرئيس في رواية عنترة بن شداد حكاية لاكتها السنة العامة، وعرفها الموروث الحكائي الشعبي، واستثمرها الكاتب لـــربط الاحداث التاريخية الرئيسة في هذه الرواية التي تدور حول حـــرب قبيلـــة عـــبس وذبيان والقبائل المجاورة بقيادة فارسها وشاعرها عنترة بن شداد[1]. وفـــي روايـــة (زنوبيا) للكاتب نفسه تضمين لبعض اراء افلاطون في الحب والجمـــال والمـــرأة وبمناقشتها يتضح شيء من ذلك عبر الحوار الذي دار بين (لونجين) معلم الفلسفة، وزنوبيا بطلة الرواية:

---

[*] التضمين المزجي: هو التضمين الذي يجمع بين خصائص التضمين الداخلي والخارجي ، البناء الفني في الرواية العربية في الكويت، 96.

[1] ينظر: ابو الفوارس عنترة، عنترة بن شداد، 89.

" كنت أقرأ ما كتبه افلاطون عن المرأة والحب، فلم أجد في كتابه غير أوهام وتغرير... الذي يزعم ان للمرأة خلقة مثل خلقة الرجل، وأنها تفهـم الحيـاة كمـا يفهمها يخطيء خطأ بعيداً... المرأة تندفع مع طبعها والرجل يحاول ان يقيس ويعلل وان يجادل. المرأة تعيش في دائرة نفسها... والرجل يطلب المـرأة كمـا يطلـب الصيد، وكما يطلب الحرب، وكما يطلب السيادة، ويريد منها ايضا ما يسميه الحب، ولكن ماهو الحب، ما ذلك الحب الذي يريد الفلاسفة ان يجعلوا منه اسطورة، الحب كله خرافة فما هو الا وسيلة الطبيعة في حفظ الجنس البشري"[1].

ونقف في رواية د. داود سلوم (عهد مضى 1958) على الجو الاسـطوري ذاته، وهي تتحدث عن شاب اسمه يونس ثار على واقعه بعد ان رأى استعباد الكهنة لشعبه وخضوع هذا الشعب المقهور لهم، ولكي يصور مرارة البؤس الذي يعانيـه الشعب وظف الاسطورة التي يبتز الكهنة عبرها اموال الفقراء، والتي تفيد ان اسـد بابل يفتح فمه في الليل واذا لم يجد ما يبتعله " فليازأرن زأرة عظمى يميت بها بابل خوفا وهلعاً لذاب فان جميع الاموال كانت تقدم ارضاء له، ولكن في حقيقة الامـر فان هذه الاموال تذهب في جيوب الكهنة والمهندسين[2]".

وتبدو هنا ان الاسطورة المضمنة تعد ارهاصاً وكشفاً عن الحدث الرئيس فيها وتنم عن المغزى الذي اراد الكاتب ان يعبر عنه.

ج- الاسلوب الدائري:

ظلت الرواية التاريخية العربية حريصة على سرد احداثها بتتابع، وكأن المادة التاريخية التي يتشكل منها الحدث الرئيس في الرواية التاريخية، قد فرضت عليهـا نظاماً صارماً قوامه الالتزام بالاحداث التاريخية كما يفترض انها جرت في الواقـع وبحسب تسلسلها الزمني وذلك مراعاة لتدرج الواقعة التاريخية. ولم تستطع الرواية

---

[1] زنوبيا، محمد فريد ابو حديد، 217.

[2] عهد مضى، داود سلوم، 16.

التاريخية التي ظهرت بعد 1939 ان تتخلص كلياً من النمط التقليدي المتتابع في بنائها للحدث، وان نجحت في تحقيق تطور ملحوظ في مستوى بناء الحدث على نحو عام عندما ظهر في بعض نماذجها اسلوب التضمين بنوعيه الداخلي والخارجي، ولكن هذا التقدم الفني لم يلغي السطوة الواسعة للاسلوب المتتابع وما حققه فنيا انه اسهم في التخفيف من وطأة الحدث التاريخي وهيمنته وترك المجال امام الخلق الفني للاسهام في رسم الحدث وبنائه. بيد ان النجاح الاكبر الذي حققته الرواية التاريخية بعد عام 1939 على الرغم من محدوديته، يتمثل في ظهور بعض المحاولات الفردية التي استطاعت ان تخرق البناء التقليدي للحدث، ومن هذه المحاولات محاولة نجيب محفوظ في روايته (عبث الاقدار) اذ استطاع ان يبني الحدث في روايته بناء يمكن ان نطلق عليه، تجاوزاً، بناء دائرياً[1] حيث تبدأ احداثها من نهايتها والوسيلة التي يبنى بها الحدث الدائري هي النبوءة والكهانة التي تقدم رؤى سابقة على نهاية الحدث الذي يتمثل في انتقال ملك فرعون لاحد ابناء الكاهن (لراع) وبالفعل تتابع الاحداث سردياً حتى تصل إلى النهاية التي رسمتها لها النبوءة في مستهل الرواية، وتكون هذه البداية هي النهاية الحقيقية للاحداث، على الرغم من ان فرعون ما ان سمع بهذا النبوءة حتى قام بقتل كل طفل يولد في مصر ظناً منه انه يستطيع بذلك البقاء على ملكه، ولكن الاقدار تسخر منه وتتحقق الكهانة التي يفتتح بها السرد، وتنتهي إلى انتصار القدر وعبثه بارادة فرعون في رواية

---

[1] البناء الدائري: يعني البناء الدائري أو الاسلوب الدائري "ان تبدأ القصة عند نقطة نهاية احداث الحكاية، ثم تعرض ما سبقها، لتنتهي عند نقطة بدايتها مجدداً" ويعد هذا النسق من الانساق البنائية الحديثة التي افرزتها المحاولات التجريبية الجديدة في مجال الكتابة الروائية " حيث يبتعد هذا البناء كثيراً عن التوازي الزمني المنطقي، فنظام السرد يكون قائماً على مبدأ تكسير عمودية الزمن، وجعله في حالة عدم استقرار، وذلك من خلال التأرجح بين مستوياته الثلاثة" وللحدث في هذا البناء حالتان: فهو أما ان يبدأ من نقطة ما ثم يعود في النهاية إلى النقطة نفسها التي بدأ منها، وأما ان تبدأ الاحداث من نهايتها لتعود إلى البداية. ويعد هذا الاسلوب في الرواية التاريخية بمثابة تنويعات اسلوبية ووثائر تحديث طرأت عليها، فهو من الاساليب التي لم تعرفها الرواية التأريخية التقليدية.

(عبث الاقدار)، ويعود الحدث من حيث ابتداء فينفتح الحدث سردياً من حاضر يمثل نهاية القصة حيث نهاية فرعون وموته، ومن ثم نهاية ملكه كما يخبرنا الكاهن عبر الحوار الذي دار بينه وبين فرعون في مستهل الرواية الذي يمثل في الوقت نفسه الخاتمة التي آلت إليها الاحداث الروائية:

"مولاي، لن يجلس على عرش مصر من بعدك احد من ذريتك!

وكأن الساحر اراد ان يتحقق من وقع نبوءته فقال:

سوف تحكم يامولاي أمناً مطمئناً حتى نهاية عمرك الطويل السعيد.

فهز فرعون كتفيه استهانة وقال بصوت رهيب:

– ان من يعمل لنفسه فكأنما يعمل للفناء، فدع عنك تعزيتي وأخبرني.

– نعم مولاي، هو طفل حديث العهد بالوجود، لم ير النور الدنيا إلا صباح اليوم

– فمن ابوه؟.

– أما ابوه فهو (نداع) الكاهن الاكبر (لرع) معبود أذن، ولما امه فالسيدة الشابة (رده ديريت) التي تزوجها الكاهن على كبر لتلد له هذا الطفل الذي كتب في سجل الاقدار من الحاكمين"[1].

والشيء اللافت للنظر في بناء الحدث في رواية عبث الاقدار هو ان بناء الحدث على هذا النحو، بالاعتماد على النبوءة، لا يعطينا يقيناً تاماً ان النهاية (النبوءة) هي التي تتحقق بل تظل عملية تحقيقها وعدمها هي سر الأشارة في بناء الحدث الروائي في هذه الرواية. وعلى الرغم من ان هذه النهاية لم تصل إلى اليقين التام فان بناء الحدث الروائي فيها يعد بناء دائرياً حلقياً؛ لان الروائي لم يفلح في اقناعنا بغير انتصار الكهانة على الرغم من توظيفه لشخصيات تعارض أمر التسليم

---

(1) عبث الاقدار، نجيب محفوظ، 222.

للسحر والكهانة والتنجيم، كما هي حال وزير فرعون الذي يعترض علـــى قــرار فرعون بقتل الاطفال جميعاً؛ لان الكهانة في نظره شعوذة، لا اساس لها[1].

وتلتقي رواية عبث الاقدار مع رواية (واسلاماه: 1945 علي احمد بــاكثير) من حيث بناؤها للحدث اذ تعتمد هذه الرواية هي الأخرى على النبوءة التي تشــكل النهاية الحقيقية لاحداثها فتصل الاحداث بفصولها العشرة الى النهاية التي يفتتح بها السرد في مستهل الرواية على شكل نبوءة. فجلال الدين يهم بقتال التتر وبسبب من حبه للتنجيم والمنجمين فانه يقربهم اليه ويأخذ رأيهم فيما يريد ان يتخذه من امــر، ويخبره احدهم:

"انك يامولاي ستهزم التتر ويهزمونك، وسيولد في اهل بيتك غلام يكون ملكاً عظيما على بلاد عظيمة، ويهزم التتار هزيمة ساحقة.

قال له جلال الدين ماذا تقول يهزمني التتار وأهزمهم؟.

– يامولاي بلا تهزمهم ويهزموك.

فقال له جلال الدين متى يولد هذا الغلام الذي ذكرت؟

– فنظر المنجم في كتابه وأخذ يحسب، ثم قال:

انه يولد في خلال هذا الاسبوع"[2].

ويبدو ان بناء الحدث على اساس النبوءات قد قتل متعة المتابعة في مواصلة احداث الرواية، فالنهاية معروفة وكل شيء يسير إلى حيث قدر له ان يســير منــذ بداية استهلال الرواية. وهناك شكل أخر يمكن عده بناءً دائرياً وهو اعتماد بعــض الروايات التاريخية على الرؤية والحلم وتكون بعدئذ الاحداث ومجرياتهــا موافقــة لهذه الرؤية التي تمثل تبشيراً به كما في رواية (مرح الوليد 1943:علي الجارم[3]).

---

[1] ينظر: عبث الاقدار، 53، 57، 69، 81.

[2] واسلاماه، علي احمد باكثير، 10 ومابعدها.

[3] ينظر: مرح الوليد، علي الجارم، 85، 95، 105.



الفصل الثالث

المكـــان



الفصل الثالث

المكـــــان

إذا بحثنا عن نصيب عنصر المكان من الدراسة والبحث في الحقل النقدي، فلابد من الإشارة إلى قصور النقد الأدبي العربي والغربي في دراسته للمكان اذا ماقيس بالزمان، فقد ظل دوره ثانوياً فيما اعطيت الاولوية للزمان[1] ولعل عزوف النقد عن تناول عنصر المكان على نحو موسع، ناتج عن ضمور هذا العنصر في النتاج الأدبي ولاسيما في الرواية التقليدية (الكلاسيكية). وأساس هذه الرؤية قائم على كون الرواية أنذاك زمانية لامكانية، والروائي كان يعنى بالزمن وصورة توالي الاحداث أكثر من عنايته بالمكان ومايتصل به من أشياء. وكانت الرواية تهتم بوقع الاحداث على وفق التسلسل الزمني (ماضي، حاضر، مستقبل) من دون مراعاتها لمكان الاحداث او مراعاتها لطبيعة الشخصية. والرواية الزمانية او رواية الاحداث انذاك كانت تنظر الى العالم نظرة إلية ميكانيكية تخضع كل قوانينه للعلاقة السـببية – التتابع الخطي للاحداث – وهذه بالتأكيد هي نظرة الروائي فكان " الزمن بالنسبة إلى الروائي، الوسيلة التي يتطور عن طريقها الناس أفراداً وجماعات. "[2] ومهمة الرواية أن "تروي لنا، قصة، معينة بصورة منطقية مسرحية ووفق التسلسل الزمني."[3] فدور الروائي كان مقتصراً على نقل قطعة من الحياة وإعاده صياغتها من جديد، وتزويدنا بالمعلومات عنها مع المحافظة على الثبات في سرد مجرياتها، فالروائي " يحاول دائماً أن يعرض على الملتقي عالماً ثابتا لايقبل تغييراً او تبديلاً... فكل الاشياء هنا أسباب لمسببات، وكلها ترتبط فيما بينها، بعلاقـــات منطقية صارمة"[4].

---

[1] ينظر: نظرية الرواية، عبدالملك مرتاض، 146.

وينظر: تشكيل الفضاء في المتخيل الروائي – عواد علي، 32 ,

[2] الحداثة، مالكم برادبري، ت، مؤيد حسن، الجزء الثاني، 166.

[3] الرواية الفرنسية الجديدة، جـ 1، 71.

[4] الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، 3.

بيد أن هذه النظرة الزمانية الى الرواية لم تدم طويلاً فلم تُعد مهمة الروائي محاكاة الواقع، واقتصار دوره على عملية النقل الحرفي لمفرداته فقد شهدت الرواية تبدلاً في طرائق السرد وأساليبه واصبح " الفن لا يسير متساوقاً متسلسلاً، بل متداخلاً في الحياة وفي الفكر، والمحصلة النهائية، لوحات مركبة متداخلة تشكل نسيجاً عاماً لا مجال لفرز بعض خيوطه عن الأخرى"[1]. فما تطمح إليه الرواية من أهداف في تغيير العالم والأنسان وأنتصار لحريته وارادته لايمكن أن تجده في هذه النزعة التعليمية التي تعرض فيها الرواية الاحداث بصورة مرادفة للحياة عبر تسلسل الزمن المنطقي، بل يمكن أن تجده في المكان ايضاً وما يتعلق به من أشياء بدعوى " أن وجود الاشياء في المكان انما يعد أكثر وضوحاً، واعظم رسوخاً، من وجودها في الزمان"[2]. ويمكن أن تحقق الرواية ماتصبو إليه في المكان والزمان على السواء، ومنهم من يذهب إلى ابعد من ذلك فيرى الزمن ليس إلا حالة من حالات الاشياء، فما نريد أن نعرفه عن انفسنا من ماض لايمكن للزمان أن يقدمه لنا، لان شيئاً من افعالنا لايقع في الزمان فقط بل في المكان ايضاً، وهذا ما اكدته بعض التيارات في الفكر الفلسفي الحديث مثل الظاهراتية، اذ يقول باشلار: " في بعض الاحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل مانعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الانساني الذي يرفض الذوبان، الذي يود حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن. إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحوي على الزمن مكثفاً."[3] فلم يعد الروائي يعول كثيراً على الانتقالات الزمانية للاحداث بصورة متسلسلة، لإن "خاصية المكان القائمة على أساس التجاور والتي تميزه بالثبات والاستقرار تفقد فيها العلاقات المنطقية والزمانية اهميتها وتحل محلها علاقات مكانية شيئية

---

[1] المكان في الرواية، ياسين النصير، 89.

[2] الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، 8.

[3] جماليات المكان، غاستون باشلار، ت، غالب هلسا، 46.

تصويرية ثابتة"[1] فالمتغير كما يرى (ميشيل بوتور) ليس الزمن بل نحن والظواهر، والفعل(الحدث) الذي هو الزمن يمكن أن يدرك مكانياً والاحداث عبارة عن نقاط مكانية موجودة في مجرى الزمن.[2] والاهتمام بالمكان على أساس هذا التأسيس سمة من سمات الابداع، وهذا ماعبر عنه (باختين) في معرض دراسته للفن الابداعي عند دوستويفسكي إذ قال: "إن اهم سمه او صفة للرؤيا الفنية عند دوستويفسكي لاتتمثل في التشكل، بل في التعايش وفي التأثير المتبادل. لقد رأى عالمة وادركه، بالدرجة الاولى، في المكان لا في الزمان"[3].

أما (فورستر) فيرى أن سبب عظمة رواية الحرب والسلم لتولستوي لاتنبع من موضوعها الذي هو الزمان ، وانما تنبع من الامتداد في المكان لا في الزمن فيقول: "... بعد أن يقطع الانسان شوطاً قصيراً في قراءة الحرب والسلم تصدر الاوتار الموسيقية نغماتها، دون أن نعرف ماذا لمسها، هذه الانغام ليست ناشئة عن الحكاية ... هذه الانغام لاتنبعث أيضاً من الاحداث المتتابعة من الشخصيات، لكنها تصدر عن مجموعة الجسور والأنهار المتجمدة، والغابات، والطرق ... الامتداد هو سيد الموقف في الحرب والسلم لا الزمن"[4]. وبذا فقد أصبح الشكل المكاني القاعدة التي تستند اليها الكتابات المحدثة التي يعد كتاب الرواية الجديدة ومنظروها أبرز من روجوا إليه، فضلاً عن كتابات جوزيف فرانك، وناتالي ساروت وغيرهم.[5] وبذلك فقد صارت للمكان هويته وملامحه، وأخذ ينظر إليه أبعد من كونه اطاراً يحتوي الحدث او حليه تزيينية مهمتها تأطير المكان بالجمال، فاكتسب قيمته عبر اندماجه بالعناصر السردية الأخرى (الحدث الشخصية الزمان ... الخ) اندماجا

---

[1] نظرية البنائية في النقد الأدبي، 327.

[2] ينظر: الحداثة، الجزء الثاني، 175.

[3] قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، باختين، ت، د. جميل نصيف التكريتي.

[4] أركان القصة، 50.

[5] ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة، 71.

لاسبيل إلى فصله بوصف الرواية " بنية كلية لبنى داخلية "[1] وهذه النظرة الشمولية للرواية تعد إحدى اهم المبادئ الرئيسة في النقد الحديث، فيقول (جيمس جويس) في الحديث عن بنية الرواية: " إن الرواية كأي عمل فني أخر وحدة مترابطة حية لايمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل او الموضوع او من حيث الشخصيات او الاحداث او الحوار او الاسلوب "[2] والرواية في نظر جيمس " شئ حي، متكامل متصل، مثل أي شئ حي، وبالقدر الذي تكون حية، بالقدر نجد في كل جزء من اجزائها شيئاً من كل الاجزاء الأخرى "[3].

واساس النظرية النقدية هذه توحي بأن المكان، او أي عنصر سردي أخر لايمكن فصله عن العناصر السردية الأخرى، إلا على سبيل الدراسة والبحث. فأصبح هذا التداخل الجنيني بين المكونات السردية معياراً نقدياً لايمكن لأي ناقد تجاهله، فما حققته الرواية الجديدة من تمايز ونجاح يعود في نظر (البيريس) الى "حُسن توزيع هذه العناصر ولهذا السبب عينه فإنها إذ تعرف كيف تخلق بمهارة الانسجام بين البيئة والشخصيات ... فالمشكلات السايكولوجية فيها هي التعبير عن البيئة، وتصوير البيئة خاضع فيها للاذواق والاحكام المسبقة ولرؤية الروائي التصويرية"[4]. واساس هذا الفهم الذي حدده (البيريس) يتجاوز فيه المكان حدود علاقته بالمكونات الحكائية والسردية، ليشمل منظور الراوي (وجهة النظر) التي يعرض المكان عبرها، وإذا أمعنا النظر في اساس هذه النظرة الشمولية لعلاقة المكان بالمكونات السردية الأخرى، نجد أن هناك تواشجاً بين المكان وهذه المكونات، فالمكان يرتبط بالشخصية ارتباطا صميمياً لا سبيل إلى فصله. وتعود المحاولات الاولى في هذا الاطار لـــ (دانيال ديفو) الذي "عني بتوضيح البيئة

---

[1] الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، 90.

[2] نظرية الرواية في الادب الانكليزي الحديث،

[3] المصدر نفسه، 23.

[4] تاريخ الرواية الحديثة، 103.

المكانية لشخصياته، وذلك عن طريق تحقيق نوع من الاتصال العضوي بين هذه الشخصيات والبيئة التي يتحركون فيها."[1] فالمكان بمثابة المرآة العاكسة للشخصية، وعلى هذا الاساس فإن وصف المكان ينطوي على وصف سلوك الشخصية، لأن المكان " قوة فعالة ومؤثرة في حياة الشخوص"[2] فعلاقة الساكن بالمسكن هي علاقة روح وجسد، جزء وكل، فبلزاك، مثلاً، "لايستطيع أن يفكر في شخصياته، بمعزل عن البيوت التي يقطنونها، فتخيل مخلوق بشري بالنسبة لبلزاك إنما يعني تخيل المقاطعة، المدينة"[3] ويكتسب المكان سماته وطبائعه، إذن، عبر وعي الشخصية به، وماتحمله من اسقاطات نفسيه وسايكولوجية عن المكان وكما يؤثر المكان في الشخصية الروائية، فأنه يؤثر في الاحداث ايضاً، فكل حدث لابد أن يقع في مكان وزمان محددين، والرواية مهما أختلف نوعها وقيمتها، تصور الفعل البشري الذي يقع في زمان ومكان محددين، وحتى نقتنع بامكانية وقوع هذا الفعل البشري ينبغي أن يكون هذا الفعل ملائماً للطبيعة البشرية، قابلاً لأن يقع في بيئته الزمانية والمكانية، ملوناً باللون الخاص لهذه البيئة[4] ويصبح الأمر اكثر تعقيداً اذا كان الروائي يكتب رواية تأريخية، فهو لايفترض فيه أن يقوم بعمل المؤرخ الملم بالتاريخ السياسي والحضاري للحقبة الزمنية التي يكتب عنها فقط، وعليه ايضاً أن لاينظر إلى المكان كونه اطاراً عاماً مهمته احتواء الحدث والشخصيات فقط، بل عليه أن يتجاوز هذا المفهوم الضيق للمكان إلى مفهوم اوسع يصبح معه المكان ذا قيمة واهمية بالغة، ولاسيما عند الروائي التاريخي الذي يحسن توظيف هذا العنصر المهم توظيفاً فنياً يصب في خدمة الحدث الروائي مرهصاً وكاشفاً عن الحقبة التاريخية التي تمثلها الاحداث، ومن ثم يستطيع الروائي التاريخي أن يمنحنا عن طريق وصف المكان تصوراً عن طبيعة الشخصية وسلوكها وعصرها عبر وصف

---

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة، 6.

(2) الوجيز في دراسة القصص، 168.

(3) صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت، عبدالستار جواد، 199.

(4) ينظر: الرؤية والاداة (نجيب محفوظ)، 182.

المكان ومكوناته التي تنتمي إلى هذا العصر او ذلك بوصف المسكن هو الساكن يحمل جزءاً من اخلاق وطبائع ساكنيه[1] فالبيئة المكانية للعصر العباسي، مثلاً، والتي يتم وصفها في رواية تأريخية ما، يجب أن تنتمي مباشرة إلى ذلك العصر وتكون متباينة بالوانها وصفاتها عن رواية تأريخية أخرى تمثل الحقبة التاريخية للعصر الجاهلي وهكذا. وعلى الصعيد ذاته يجب أن يكون وصف الروائي للمكان منسجماً مع طبيعة الشخصيات في ظل المرحلة التاريخية التي تعيش فيها، فالتحولات الزمنية والمكانية للشخصية والاحداث الروائية يجب أن تصاحبها تحولات مماثلة على صعيد وصف المكان وبنائه، فالشخصية التي عاشت أبان الحضارة البابلية او الفرعونية، غير تلك التي عاشت في العصر الأسلامي، مثلاً، ويزداد الأمر وضوحاً وتحديداً اذا ادرك الكاتب أن طبيعة الشخصية تختلف بأختلاف وعيها الطبقي او الثقافي، بل يختلف موقف الشخصية الواحدة باختلاف عمرها في مراحلها المختلفة[2]. فعلى الروائي التاريخي، اذن، أن يستثمرماندعوه بـ (الطاقة الايحائية)[3] للمكان؛ لكي يستطيع عبرها اشاعة روح العصر الذي تتخذه الرواية التاريخية ميداناً لاحداثها من دون أن يلجأ إلى ذكر الأرقام والتواريخ والسنين على نحو مباشر، فعبر وصفه للصحراء، مثلاً، بوحوشها وضبائها وارامها وماتجود به تلك الطبيعة من نبات الخزامى والشيح وهي تمتد في اودية وسهول عشائر تغلب او عبس او ذبيان تعرف أن المؤلف يتخذ من الحقبة التاريخية قبل الاسلام ميداناً لروايته، وبالطريقة نفسها يمكن أن نستدل من وصف المكان ومكوناته عن طبيعة العصر العباسي او الاموي او العصر الاسلامي الوسيط وهكذا.

---

[1] ينظر: جماليات المكان، 23.

وينظر: اشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، 153.

[2] ينظر: الرؤية والاداة (نجيب محفوظ)، 189.

[3] الطاقة الإيحائية.

بعد هذه المهام والمطالب، التي ذكرنا، يبدو عمل الروائي التاريخي بالغ الصعوبة والحساسية ولاسيما اذا بعدت الحقبة التاريخية التي يتناولها وقلة المعلومات التي نعرفها ويعرفها المؤلف خاصة عن هذا العصر او ذلك، التي تساعده على اعاده تمثيل هذا العصر وتجسيده، وان عدم وضوح الرؤية للحقبة التاريخية ميدان الاحداث تجعل "الروائي التاريخي لايقدم لنا احداث التاريخ بصورة علمية ولايقدم تفسيراً وتحليلاً لوقوعها، كما أنه لايقوم بعمل الروائي الذي يصور ويعيد خلق الحياة العاطفية والنفسية لهذه البيئة، ولكنه يستغل جهلنا وجهله بذلك كله، في تقديم صورة غامضة بل ومغلوطة أحياناً للحقبة التاريخية والنفسية لهذه البيئة."[1] وتجعل الروائي يتعامل مع مطلق المكان ومطلق الزمان بحيث تذوب خصوصية المكان وتقل فعاليته.

ومع هذه الصعوبات المتعلقة بخصوصية المكان في الرواية التاريخية. يصبح السؤال مشروعاً ومهماً حول مدى قدرة الروائي التاريخي على تجاوز هذه الصعوبات، ولاسيما مايتعلق منها ببناء المكان وصفه. فهل استطاع الروائي التاريخي، أن يوظف عنصر المكان توظيفاً فنياً يخدم الهدف الفني العام عبر اندماج المكان وعلاقته بالشخصية والحدث؟ أم أنه تعامل معه تعاملاً هامشياً، وبلا خصوصية نستطيع معها أن ننسبه إلى مرحلة من المراحل؟

ومن ثم هل خدم وصفه للبيئة الحقبة التاريخية واشعرنا بجو الرواية وعصرها عبر ما اسميناه بكفاءة (الطاقة الايحائية للمكان)؟ وما انماط المكان في الرواية التاريخية العربية؟ وما الوظائف التي أداها الوصف المكاني وما انماطه؟ وكيف بنى الروائي امكنته؟ وما ادواته التي اعانته في ذلك؟ وأخيراً هل وفق الروائي التاريخي العربي عبر رسمه للمكان من تجسيد احساسنا بالزمن (الحقبة التاريخية) من دون أن يلجأ في ذلك إلى المباشرة والتقريرية بذكر الارقام

---

[1] الرؤية والاداة، 91.

والتواريخ.؟ هذه الاسئلة وغيرها هي الاطر العامة التي سيتحرك عليها الكتاب في دراسته للمكان في الرواية التاريخية العربية بعد عام 1939. وذلك على وفق محورين:

الاول: وصف المكان وبناؤه.

الثاني: أنماط الأمكنة وتحولاتها.

اولاً – وصف المكان وبناؤه:

تعد عملية انسجام الوصف المكاني وتوافقه مع الحقبة التاريخية التي تتخذها الرواية التاريخية ميدانا لها، من اهم المطالب عموماً، فيجب أن يتحقق فيها نوع من التوازن والاتفاق بين المكان الموصوف والمرحلة التاريخية الحاضنة له، بمعنى أن تكون للمكان خصوصيته ودوره الفاعل في اشاعة الجو النفسي والتاريخي للعصر الذي تمثله الرواية ويتم ذلك عبر وصف اشياء المكان ومكوناته التي تعطي دلالة رمزية او اشارية تجعلها ترتبط وتعبر تعبيراً صادقاً عن عصرها وزمانها، فعن طريق وصف مجلس الخلافة في العصر العباسي، مثلاً، وما يمتاز به من نقوش مرصعة بالجواهر، وفرش من الحرير، فضلاً عن مظاهر الترف والرخاء التي يوحي بها وصف المكان يمكن أن يقف القارئ على الحالة الاجتماعية والاقتصادية لذلك العصر، وبأمكان المكان أن يحمل الكثير من الدلالات والانطباعات عند الروائي الجيد، ويتجاوز دوره ووظيفته التقليدية بوصفه اطاراً عاماً إلى مفهوم اشمل وهو يشكل اداة فعالة ومهمة بيد الكاتب التاريخي. ويبدو أن عدم أستثمار الروائي التاريخي لعنصر المكان أستثماراً كاملاً، على النحو المذكور سلفا، يعد خللاً فنياً في بناء المكان ووصفه، وهذا ما وقع فيه عدد من الروايات التاريخية العربية ومنها رواية (عبث الاقدار) لنجيب محفوظ، إذ تغلب على امكنتها سمة التسطيح والعمومية بالقياس الى المرحلة التي ينتمي إليها فالدارس لهذه الرواية لا يستطيع أن يعزو المكان بمفرداته واشيائه إلى حقبة تأريخية معينة، مثل الحقبة

الفرعونية، على الرغم من أمتيازها التاريخي من غيرها، فاوصاف المكان عامة فاقدة لخصوصيتها التاريخية، ونجيب محفوظ يصف في روايته الدواوين الحكومية، مثلاً، باوصاف تقترب كثيراً من اوصاف الكتاب للدواوين في العصر الحاضر، فالاثاث والاشياء هي من ممتلكات العصر الحديث ولن يخطر ببال أنها تعود الى مصر الفرعونية في عهد (خوفو) ذلك العهد الذي يتمتع بفرديته وخصوصيته. أما التنظيم الإداري والوظيفي لموظفي الدواوين، انذاك، فيعود بهيئته وتنسيقه إلى احدى مؤسساتنا الحديثة والمختصة بهذا الغرض، فثمة حارس (جندي) على باب البناية، مثل أي مبنى حكومي يعترض الداخلين والخارجين، وفي غرفة خاصة تتكدس المكاتب التي يجلس خلفها صغار الموظفين، وبالقرب من هذه الغرفة هناك غرفة أخرى خاصة برئيس الديوان، وعلى غرار ماهو معلوم في حضارتنا الحالية جعلها محفوظ ذات طابع خاص ومميز باثاثها وتنظيمها وتناسق الوانها، كما يتضح في هذا المقطع من رواية عبث الاقدار الذي ينطوي على الكثير من (اللبس المكاني) بفقدانه خصوصيته التي تجعل من العسير أن نعزو المكان باوصافه إلى مرحلة تأريخية معينة فتتداعى أمامنا الكثير من الصور التخيلة عن تلك المرحلة اولها صورة الكاتب الفرعوني وهو يجلس على الارض مستندا على رجليه ليحبر بها ما يخص اعمال الديوان على الحجارة تارة، وعلى الخشب تارة أخرى، متخذاً في ذلك كله من الكهوف او المغارات مكاناً له ولعمله. وجاء وصف محفوظ للمكان على غير مانحمله من انطباعات باتجاه هذا العصر، فبدت اوصافه لاترتبط بالمرحلة التاريخية:

"فسارت زايا إلى هدفها، وكانت البناية متوسطة الحجم جميلة المشهد، ويقف على بابها حارس من الجند، وقد اعترض طريق زايا، ولكنها أخبرته بما جاءت من أجلة فاوسع لها، فدخلت إلى حجرة واسعة تصطف في جوانبها المكاتب ويجلس خلفها الموظفون وكانت جدرانها ملأى بالرفوف المكدسة باوراق البردي، وفي اتجاه الداخل باب. اشار لها الجندي عليه بعصاه، فاجتازته إلى حجرة أصغر حجماً

وأجمل منظراً وأثمن أثاثاً. وكان يجلس في ركن منها خلف مكتب فخم، رجل ربعة القوام بدين الجسم يميزه رأس كبير، وأنف ضخم قصير، وفي وجه ممتلئ ..."[1]
وليس هذا مثالاً نادراً تعسفنا في الحديث عنه، ولكنه يمثل مايشبه القاعدة المألوفة والثابتة على طول الرواية، ويمكننا أن نرصد الكثير من الصور الأخرى التي يتباين فيها وصف المكان عن جو قدماء المصريين ليحصل هناك مايشبه (المفارقة المكانية) التي يفقد فيها المكان طاقته التعبيرية والايحائية في الاشارة عـن الحقبة التاريخية بوصف (المسكن هو الساكن) حسب باشلار. فوصف البلاط الفرعوني، مثلاً، في قصر (خوفو) يتماهى كثيراً مع مجلس خلفاء الدولة العباسية بما يضمه من مظاهر الترف والرخاء وهيئة فرعون وهو يجلس بين أهله وندمائه.[2] على غرار صورة الخليفة العباسي في الأدب العربي، والجدير بالذكر أن مفردات المكان واشياءه في هذه الرواية تقترب كثيراً من صورة الحياة في العصر العباسي والحديث حيث التعامل بالنقود الذهبية والفضية والجدران المنقوشة بالصور، فقد وصل فن الرسم انذاك إلى ابعد درجاته بحيث يحمل (ددف) صورة الاميرة حبيبته الموعودة على صدره دائماً في ورقة صغيرة داخل قطعة قماش بسيطة.[3] وثمة أمر أخر يخص وصف المكان في رواية عبث الاقدار، وهو أن الوصف المؤدى به بناء المكان وتقديمه، في الاغلب، يؤدي وظيفية تزيينية او ايهامية ولم يصل إلى مرتبة الوصف الخلاب او التفسيري.[4]

---

[1] ينظر: عبث الاقدار، نجيب محفوظ 99.

[2] ينظر: عبث الاقدار، 155.

[3] ينظر: عبث الاقدار، 67.

[4] يمكن تقسيم الوصف بحسب الوظائف التي يؤديها إلى ثلاثة أقسام ووظائف:

1- الوظيفة التزيينية: يقوم الوصف في هذه الوظيفة بدور جمالي شعري عن طريق الاشارة إلى اهم مواطن الجمال في الشئ الموصوف، وغالباً مايكون هذا اللون من الوصف مقصوداً لذاته ولا ينطوي على معنى خارج حدود وظيفته.

اما روايتا محفوظ التاليتين (رادوبيس وكفاح طيبة) فلا تختلفان كثيراً في بنائهما للمكان ووصفه عن روايته الاولى (عبث الاقدار)، ولاسيما أن البيئة المكانية للروايات الثلاث هي البيئة الفرعونية نفسها. وظاهرة التشابة في البيئة المكانية تتكرر ايضاً عند (محمد فريد أبي حديد) فأن أغلب امكنة رواياته تمثل امكنة مفتوحة وهي البيئة العربية الصحراوية في حقبة ماقبل الاسلام.[1] التي تتشابه الى حد ما في مظهرها الخارجي وصفاتها العامة، بيد انها تكتسب خصوصيتها وفاعليتها عندما تشكل ارهاصاً بالحدث الروائي وتكشف عنه عندما تتلون صفاتها وتتحدد معالمها تبعاً للحالة العاطفية والنفسية للشخصية، وتكون بمثابة المعبرعن حالة الشخصية ومشاعرها، فهي غير منفصلة عن التكوين النفسي بل حتى والجسمي لساكنيها، وبذلك يستحيل المكان على نحو عام وفي الرواية التاريخية على نحو خاص إلى وسيلة بنائية فعالة هدفها خدمة البناء الفني العام للرواية عن طريق خلق نوع من الاندماج والتفاعل بين المكان والعناصر الروائية من جهة، والتعبير عن طبيعة (روح العصر) او الحقبة التاريخية التي تصورها الرواية عبر وصف المكان من جهة أخرى، هذا – كما قد بينا سلفا – مطلب مهم من مطالب بناء المكان في الرواية التاريخية حاول أبو حديد تحقيقه، واكسب رواياته خصوصية على صعيد بناء المكان ووصفه عبر خلق حالة من الاتصال بين المكان الموصوف والشخصيات التي تعيش في ذلك المكان، وتجاوز بذلك الدور الهامشي

2- الوظيفة الايهامية: ويرمي الوصف في هذه الوظيفة الى نقل عالم الواقع إلى عالم الرواية التخييلي، لاضفاء سمة الواقعية على النص الروائي والايهام بحقيقة مايجري من احـــــداث روائية.

3- الوظيفة التفسيرية: وينطوي الوصف فيها على بعد ايحائي رمزي يعبر عن حال من أحوال الشخصية الروائية، او يكون الوصف ارهاصاً بالحدث وتمهيداً له، عن طريق وصف المكان ومكوناته من الاشياء.

[1] كتب محمد فريد أبو حديد عدداً من الروايات أتخذت من الحقبة التاريخية قبل الاسلام ميداناً لها ولاحداثها، ومن تلك الروايات زنوبيا، المهلهل سيد ربيعة ، عنترة بن شداد او ابو الفوارس عنترة، الملك الضليل امرؤ القيس، الوعاء المرمري.

للمكان في الرواية التاريخية التقليدية عند جرجي زيدان الذي ظل المكان عنده يعني اطاراً خارجيا عاماً تدور فوق سطحه الاحداث ليس إلا[1]، والمتتبع لروايات أبي حديد، ومنها المهلهل سيد ربيعة يلمس، منذ البداية، أن مفردات المكان فيها تومئ إلى زمان الاحداث ومكانها فـ(اعواد الخزامى والشيح والطرفاء واشواك العوسج وكذلك الرمال الصفراء)[2]. تشير الى بيئة الجزيرة العربية على نحو غير مباشر. وتتبع فاعلية المكان واهميته في هذه الرواية كونه يمثل المحرك الفعلي لانطلاق الحدث وأستمراره، فالرواية تبدأ أفتتاحها بوصف لحمى (وائل بن ربيعة) وروضته والتي بسببها ستتحرك الاحداث الرئيسة إلى الأمام وذلك عندما يقتل (جساس) (وائل) بسبب قيام الأخير بعقر ناقة جساس دفاعاً عن حماه وارضه اللتين يتعلق بها أشد التعلق فهما مكانه الأثير، لذا كان طبيعاً والحال هذه أن يفقد صوابه ويرتكب خطأ بقتله ناقة جساس والتي كانت سبباً في تأجيج نار الفتنة بين قبيلتين عربيتين معروفتين هما: بكر وتغلب. والملاحظ على وصف المكان في هذه الرواية وأغلب روايات أبي حديد أنه من نوع (الوصف التفصيلي او الاجمالي)[3] فهو لايعمد في وصفه لمعالم المكان إلى التفصيلات او الوصف المادي الدقيق الذي يستغرق دقائق الشئ الموصوف كلها، بل يعمد أبو حديد في وصفه إلى مايسمى بـ (الصورة السردية) والتي يظهر عبرها المكان عن طريق حركة الشخصية فيه. والمكان

---

[1] ينظر: مقومات القصة العربية الحديثة، 83.

[2] ينظر: المهلهل سيد ربيعة، 17، 53، 112.

[3] الوصف التفصيلي والاجمالي:يمكننا أن نميز بين نمطين من الوصف بحسب علاقته بما يصفه، يميل النمط الاول إلى الاستقصاء والتحليل على نحو يظهر فيه ملامح المكان الموصوف جميعاً ومايتعلق بالمكان من المكونات والاشياء، ويمثل لوحة وصفية خالية من السرد تقريبا، ويسمى هذا النمط من الوصف بالوصف التفصيلي او الاستقصائي، أما النمط الثاني من الوصف فيكون فيه الموصوف في حالة حركة، وتظهرالمقاطع الوصفيه ملتحمة بالسرد ولايوضح هذا النمط من الوصف ملامح المكان على نحو تفصيلي وانما يشير إلى الخطوط العريضة للموصوف بصورة أنتقائية ويسمى الوصف حينئذ بالوصف الانتقائي او الاجمالي. المكان في روايات الربيعي، حسن سالم هندي، 103.

ومحتوياته لايوصفان بمعزل عن الشخصية وحركتها، لأن النقلات على مستوى المكان تصاحبهما نقلات أخرى على مستوى وصف الشخصية فلا وجود لوصف مكاني يستغني أستغناءً تاماً عن الشخصية ووصفها، فحركة شخصية وائل يرافقها وصف مكاني ينكشف لنا رويداً رويداً مع حركة الشخصية وانتقالاتها، فلا يوجد وصف بمعزل عن حركة وائل وعدسة الكاميرا تصف لنا الصحراء ومفردات الطبيعة الأخرى عبر جولة مكانية قام بها وائل بن ربيعة في مضارب قومه كما يتضح في هذا المقطع الاستهلالي من رواية (المهلهل سيد ربيعة) والذي يحاول أن يبرز الخصائص العامة لبناء المكان ووصفه في هذه الرواية التي تم تحديدها سلفاً:

"كان اليوم من الأيام المطيرة القليلة التي يجود بها شتاء الصحراء، وقد أسفر وجه السماء بعد أن بلل المطر اعواد الخزامى والشيح، وصفا الجو ورق النسيم البارد وسطعت أشعة الشمس دفيئة تغمر الرمال الصفراء الندية. وتسع الجداول الدقيقة المتدرجة، وكان وائل التغلبي – وائل بن ربيعة – فارس تغلب وسيدها يسير في جانب الوادي المعشب الذي ضربت فيه خيامه. ويجول في التلال الجرداء المحيطة به وليس عليها إلا اعواد من الطرفاء الكالحة واشواك العوسج تبسم فيه الزهرات متوارية كأنها تخجل من ثوربها المقدد، او كأنه في سيره يتجه الى جدول يترقرق ماؤه من تلعة شجرة عالية وينساب متلألئاً إلى بطن الوادي. حتى يغيب في روضة ملتفة في الشجر يتماوج حولها العشب الأخضر البارض على ريح الشمال وتتراقص اعوادها في رقصة كلما هب عليها لمحة من النسيم الفاتر ...)[1].

وفعالية هذا اللون من التوظيف الفني للمكان تكمن في التلاحم بين المكان والشخصية، وسائر عناصر السرد على نحو لايعدو معه المكان لوحات وصفية مهمتها تأطير الحدث واحتواء الشخصية فقط، بل يكتسب قيمته عن طريق اندراجه واندماجه مع الشخصية والاحداث الروائية والتعبير عنها بواسطة الوصف. وتتخذ

---

[1] المهلهل سيد ربيعة، محمد فريد ابو حديد، 3.

فعالية المكان عند أبي حديد لوناً أخر وذلك عندما يكون المكان وطبيعته باعثاً على أثارة الشجون وعاملاً في أسترجاع الماضي وتداعي الذكريات كما في هذا المقطع الذي يمثل أسترجاعاً لحياة وائل وهو مضطجع تحت ظلال الغضون المتدلية:

"وتواردت عليه وهو مضطجع تحت ظلال الغضون المتدلية صور من حياته مرت في خياله سراعاً، وتذكر حروبه ومواقفه عند أراط والكلاب، ثم موقعته الكبرى عند فزارى حيث تهاوى بفرسانه ليلاً نحو النيران الموقدة على رؤوس الجبال، وأحاطوا بأهل اليمن فحطموهم حتى لم يقم لهم بعد قائمة"[1].

إن الصياغة الفنية لرواية (المهلهل سيد ربيعة) وبناء المكان فيها تتكرر – مع أختلاف بسيط في الاحداث وتباين في طبيعة الموضوع – في روايات أبي حديد جميعاً، فنحن نرى في رواياته (زنوبيا، والملك الضليل امرؤ القيس وعنترة بن شداد)، جانباً من البيئة الجاهلية تتجسد لنا عبر مقاطع وصفية يسعى فيها الكاتب الى تصوير فعل الشخصية في المكان لا تصويره في سكونيته وماديته، كما يظهر في وصفه لقصر السموأل[2] في رواية (الملك الضليل ومناظر الطرد[3] والولائم[4] والمدن[5] في روايتي زنوبيا والمهلهل)، فهو يميل إلى الصورة السردية في وصفه للمكان مما يجعل الوصف لديه يموج بالحركة وفي هذه الحال لايظهر المكان بتفصيلاته ومكوناته كلها، إنما يبدو عن طريق انتقاء بعض مظاهره الرئيسة. كما في وصفه لـــ (ماهوش او جانبولاذ)[6] في روايتيه الام جحا وجحا في جانبولاذ.

---

[1] المهلهل سيد ربيعة، محمد فريد ابو حديد، 23.

[2] ينظر: الملك الضليل، 140 .

[3] ينظر: المهلهل سيد ربيعة، 190.

[4] زنوبيا، 35.

[5] ينظر: زنوبيا، 190.

[6] ينظر: الام جحا، 55 وينظر: جحا في جانبولاذ، 91.

أما السمة البارزة للفن الروائي عند علي الجارم، فتتكرس في اهتمامه الواضح بالجانب اللغوي، وعنايته بتنميق الاسلوب وتحسينه، والاتجاه بالكتابة الروائية اتجاهاً انشائياً يقوم على كثافة العبارة وشاعريتها. وكان طبيعياً أن يؤثر نهج الكاتب هذا على بناء المكان ووصفه في رواياته، فهو يتكئ على طريقة التأثير الانشائي في تصويره للمكان ووصفه بعبارات فيها من قوة البيان ونصاعته مانتلاشي أمامها الملامح المادية والهندسية للمكان ليحل محلها ماندعوه بـ (الطاقة العاطفية للمكان)[1]، المتولدة بفعل اسلوب الكاتب في عرض المكان الذي يجعلنا نحس احساساً عاطفياً بالمكان من دون أن يتجسد ذلك المكان أمامنا تجسيداً هندسيا، فوصف الكاتب للمكان يمثل غالباً انفعالاته وانطباعاته عن هذا المكان او ذاك، أي الحالة الشعورية التي يحملها المؤلف بازاء المكان التي يطلب منا مشاركته اياها، فما يوصف من أمكنة في روايات الجارم ليست معالم المكان فقط بل الحالة الشعورية او العاطفية التي يحملها المؤلف باتجاه المكان، فهو مثلاً يصف أحد القصور في ربوة دمشق في روايته (مرح الوليد) باوصاف تعتمد كثيراً على شاعرية العبارات وانشائيتها. والمكان الموصوف على هذا النحو يسمح بأن نتبين الموقف العاطفي للكاتب بازاء المكان " قصر راسخ القواعد، شامخ الذرا، رسا أصله فوق شرف عال من الأرض، وأرتفعت قبابه كأنها تطلب شيئاً في السماء. وقد موهت بالنضار، وسطع عليها الأصيل، فأرسلت شعاعاً كان أجمل من الأصيل، وأبهى من خالص النضار. وامتدت حول القصر البساتين تجرى بها الجداول بطيئة متعثرة، كأنها تخشى أن تلتقي بنهر بردى فيلتقمها زخارة الخضم، ورفت بها الأزهار رائعة الالوان مسكية الشذا، وقد عبث بها النسيم فراحت تختبئ في اكمامها الغيد الحسان، خافت خائنة الاعين، وفضول العاشقين وماست أشجار الحور كأنما

---

[1] الطاقة العاطفية للمكان: وتعني أن يعتمد الروائي على أثارة عواطف القارئ نحو المكان بأن يجعله يحس بالمكان وجدانيا عبر استعمال لغة فيها من البيان والبلاغة والشاعرية الكثير من غير اسراف في ذكر التفصيلات المادية للمكان.

شجاها تغريد الطير فوقها، فأخذت تساوق الانغام، وتساير رنين الايقاع. ذلك مشهد يجب أن يرى حتى يعرف، ويحب أن تراه عين فنان لتدرك بعض ما به من جمال وروعة، أما القلم وأما اللسان فأعجز من أن يصلا فيه الى صورة. او شبة صورة، تقر بها العيون ... وأن من الصور الغريبة الالوان الغريبة التراكيب ما يعجز الوصف، ويخرس البيان، ولن يملك المرء إذا رآها إلا أن يصبح هذا باهر؟ هذا جميل؟ هذا فاتن؟ وكأنه يريد أن يقول شيئاً أخر فلا يستطيع ... ويكفي أن أقول إن هذا المنظر كان بربوة الوادي بالجانب الغربي من دمشق، وأن هذه الربوة، تزدان بابدع ماطرزته يد القدرة على هذه الأرض من حلل، وإنها إلى جنة الخلد اشبه بالمطلع الى القصيدة، او المقدمة الى الكتاب، وهي التي حينما رآها عمر بن الخطاب ﷺ عند قدومه إلى الشام قرأ قوله تعالى: ﴿ كَمْ تَرَكُوا مِنْ جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ، وَزُرُوعٍ وَمَقَامٍ كَرِيمٍ، وَنَعْمَةٍ كَانُوا فِيهَا فَاكِهِينَ، كَذَلِكَ وَاورَثْنَاهَا قَوْماً أخرينَ ﴾"[1].

وهذا المقطع من رواية علي الجارم ليس بدعاً بين المقاطع المخصصة لوصف المكان، فأغلب وصفه للمكان يؤدى على هذا النحو ذي المنحى الجمالي[2] والتزييني ولاسيما عندما يختار المؤلف بعض المقاطع الوصفية ذات الطابع الشعري، لكي يضفي الجمال على معالم المكان، ويتم ذلك عن طريق أستعمال عبارات وصفية حافلة بالتشبيهات، والوان الزخرفة البلاغية مما يؤدي الى هبوط القيمة البنائية للمكان الموصوف وفقدانه لقدرته التفسيرية، وتحجيم دوره باداء وظيفة جمالية مجردة، فبعبارات انشائية يصف الجارم أحد قصور الفاطميين في مصر:

"... وقصور الفاطميين وما كان له من مسموق بنيان وبراعة نقوش، وجمال أثاث وحُسن تنسيق. يكل القلم دون وصفها، ويعجز البيان أمام سناها وبهائها، فليس

---

(1) مرح الوليد، علي الجارم، 5 ومابعدها.

(2) يسمى هذا اللون من الوصف، الوصف الجمالي (التزييني)، او الوظيفة الجمالية للتزيينية.

في طوق الخيال أن يلم بما كانت توحي به من عظمة ملك، وقوة سلطان، وفخامة ثروة، وسطوة دولة، واسراف في الترف، واغراق في النعيم، لايستطيع القلم أن ينقش ولا البيان إن يرسم ولا الخيال أن يصور، فخير لنا أن نلقي القلم، ونسكت البيان، ونحبس الخيال، ونترك للقارئ أن يتخيل ما يشاء ويرسم من صور العز والملك والسلطان ما يريد..."[1].

ومن الملاحظ على وصف المكان في روايات الجارم اسرافه في أستعمال المقطوعات الانشائية، ورؤيته الرومانسية للمكان، والنزعة الصوفية التي تتخلل اسلوبه، مع غياب شبة تام للتفصيلات المادية والهندسية للمكان، ولعل التفسير الفني الأكثر قبولاً لهذه الظاهرة يكمن في أن الروائي يستحضر أمكنة تأريخية بعيدة زمنياً، وفي هذه الحال تغيب او تتشظى معالم المكان المادية، ولاسيما التفصيلية منها لتحل محلها علاقات عاطفية خيالية نحو المكان، فحينئذ لايوصف المكان بشكله الهندسي، بل الذي يوصف حقيقة هي الانطباعات والانفعالات التي يتركها تذكر تلك الأمكنة، وبمعنى أخر يتم نقل الاحساسات التي يحملها الروائي التاريخي بازاء المكان المراد وصفه، والذي يفرض علينا – نحن القراء – على نحو غير مباشر مشاركته ذلك الاحساس. وقد يكون بناء الروائي التاريخي للمكان ووصفه على هذا النحو سمة اتضحت على اشدها في روايات الجارم انسجمت مع اسلوبه البياني الجيد وتنوع معجمه اللغوي وتناسق اوصافه وجمالها، فضلاً عن مصادر ثقافته العربية الواسعة، واذا شئنا المثال لدعم ما ادعيناه بشأن روايات الجارم، فحسبنا هذا المقطع من رواية (خاتمة المطاف) الذي يمثل وصفاً لمدينة الفسطاط وهي تغط بالهدوء الذي تتحول المدينة معه إلى مكان مخيف مرعب تحسه لا من صفاتها المادية وهيئتها، بل عبر الاحساسات والانطباعات التي يخلعها الراوي على تلك المدينة، وهو يصف جوها وما يكتنفه من هدوء وصفاً بارعاً يتحول به من دلالته

---

[1] سيدة القصور، علي الجارم، 56 ومابعدها.

التداولية المعروفة (السكون والطمأنينة) إلى دلالة مضـادة تتمثـل فـي الخـوف والوحشة التي تصل حد الاختناق، فهو يصف الفسطاط على هذا النحو:

"الهدوء ذاته رفيقاً بالنفس حبيباً إليها، ولكنه إذا اقترن بالظلام كـان مخيفـاً وكان مبعثاً للهواجس ومثاراً للخيال الجامح الذي يخلق ما يشاء من الصور، ويبتدع ما اراد من تهاويل، وخير لك الف مرة اذا لفك الليل في مكان مـوحش أن تسـمع حولك صخباً وضوضاء، من أن تسمع هدوءاً وصمتاً، اذا صح أن الهدوء والصـمت يسمعان، وذلك لأن الهدوء فطنة المفاجأة والاغتيال، وهل قتـل الصـيد إلا ذلـك الهدوء الذي يتصنعه الصائد لينقض. وهل فتك القاتل بالفريسة إلا بعد أن خـدعها بجو من السكون الشامل، وهل يسرت الفطرة للحيوانات الضارية سبيل الفتـك إلا بتلك الاقدام اللبنة التي ولا تحس"[1].

بهذا اللون من الاسلوب الفني الذي لا يخلو من حذق ودربة، حاول الجارم أن يرهص بالجو التاريخي لأحداثه وذلك عن طريق وصف بيئتها وصفاً انطباعياً، أن صح التعبير، لا وصفا فوتغرافياً تقريرياً، محاولة منه الايفاء بمطلـب مهـم مـن مطالب الروائي التاريخي على صعيد بناء المكان ووصفه.

وأما رواية (واسلاماه: علي احمد باكثير) فيدور محورها الرئيس وفكرتهـا حول الجهاد في سبيل الله في معركة من اعنف معارك التاريخ الاسـلامي، وهـي معركة عين جالوت، فكان من الطبيعي والحال هذه أن تكثر في الروايـة الامكنـة المعادية التي تأخذ ساحات الحرب والقتال قسماً كبيراً منها مما جعل فضاء الرواية العام وبيئتها مشحونيين بالتوتر والقلق. وعلى الرغم من هيمنة هـذا الـنمط مـن الأمكنة المعادية في رواية واسلاماه، إلا أننا لانجد ملامح المكان المادية ماثلة بشكل واضح فيها فلا يوجد وصف مستقل وتفصيلي للمكان. اذ يظهر المكان في ثنيـات الصورة السردية وباشارات وصفية أجمالية عامة، لتركيز باكثير على الفعل القتالي

[1] خاتمة المطاف، علي الجارم، 181.

(الحدث) وعلى الشخصية وانفعالاتها النفسية وما ينتابهـا مـن احساسـات داخـل المكان. متجاهلاً بذلك الوصف الهندسي للمكان. فهو في وصفه لاحـدى معـارك المسلمين مع التتار لايصف (ساحة الحرب) وصفا حسياً مادياً، وأنما تركيزه ينصب اولاً على الحدث، وعلى الفعل القتالي الذي يشمل تحركات الجيـوش والمباغتـات وسرعة الدوران وغيرها من فنون القتال واضربه، كما يتضح في هذا المقطع:

"... فلما التقي الجيشان اقتتلوا قتالاً شديداً. دام ثلاثة أيام بلياليها. وكان جلال الدين يصرخ في جنوده أثناء المعركة: أيها المسلمون أبيدوا جيش الانتقـام. وقـد انتهى القتال بهزيمة التتار لما ابداه المسلمون من المصابرة والمرابطـة، ويرجـع الفضل في ذلك إلى قائد باسل من قواد جلال الدين يدعى سـيف الـدين بغـراق، استطاع أن يكيد التتار، فانفرد بفرقته عن الجيش، وطلع خلف الجبل المطل علـى ساحة القتال، ولم يشعر التتار إلا بهذا السيل من المسلمين يتحدر عليهم من الجبـل فاختلت صفوفهم، فاوقع بهم المسلمون وقتلوا منهم مقتلة عظيمة وغنموا مامعهم من الاموال التي نهبوها من البلاد التي مروا بها"[1].

يعد اسلوب باكثير في بناء المكان ووصفه نهجاً التزم به في أغلب الأحيـان، وهو نهج ينم عن ضعف في بناء المكـان ووصـفه، وتضـاؤل وظيفتـه ودوره السردي، و ذلك يعود – فيما نظن – إلى بناء رواياته، فرواية واسـلاماه مـثلاً، رواية تتلاحق فيها الاحداث بانسيابية عالية من دون أن يتسنى للقارئ الوقوف على تفصيلات المكان ومعالمه المادية على نحو كبير، وأن ورد فأنه لايتعدى الاشارات المكانية العابرة بوصفها دلالة على مكان الحدث وموقع وجود الشخصيات، والمكان الروائي على وفق هذا التأسيس اشبه بالمسرح الذي تتحرك فيه الشخصيات وتجري عليه الاحداث فهو تابع للحدث والشخصية، وعلى الرغم من تعدد أمكنـة روايـة واسلاماه وسعة الرقعة الجغرافية التي تتحرك عليها أحداثها الروائية ما بين بـلاد

---

[1] واسلاماه، علي احمد باكثير، 17. وينظر: الرواية، 15، 57، 113.

الشام والعراق ومصر والهند، إلا أنها ترد في صورة اشارات مبثوثة في السرد هنا. وهناك من دون أن توصف وصفاً تفصيلياً، في حين يكون التركيز على الفعل (الحدث) الذي يدور في ذلك المكان.

يبدو أنَ توظيف المكان على هذا النحو يجعله محدود الكفاءة إن لم يكن معدومها، اذ يؤدي دوراً هامشياً بوصفه اطاراً للحدث ليس إلا، وفي هذه الحال تنفصل هذه الأمكنة التاريخية عن زمانها والعصر الذي تمثله، وتفقد خصوصيتها التاريخية وتصبح بلا هوية وما يميزها حقاً هو اسمها، فليس ثمة فرق كبير بين حدث يحصل في بغداد او مصر او حلب، وأخر يحصل في الهند، لأن باكثير يظهرها سردياً على هيئة اشارات لفظية عابرة وعلى هذا النحو:

- "سار جلال الدين من الهند ومعه خواصه ورجاله، فقطعوا المفازة على خيولهم، وعبروا نهر السند في مراكب عظيمة قد أعدها، جلال الدين لذلك من قبل"[1].
- " أما قطز وجلنار فقد وصل بهما التاجر إلى حلب، فانزلهما معه في بيت بعض معارفه وكساهما ثيابا حسنة واراحهما"[2].
- " وكان يوم خروج الشيخ بأهله من دمشق يوماً مشهوداً شيعه أهلها فيه بالبكاء والنحيب فسار يقصد مصر فعرج على الكرك. فأقام بها أياماً، عند صاحبها الملك الناصر داود، استطاع خلالها من أن يقنعه بتأييده في الخطة التي يسعى لتحقيقها. ولما قدم الشيخ ابن عبد السلام إلى مصر أكرمه الملك الصالح أيوب"[3].

ويبدو أن فقدان عملية الترابط ما بين المكان والحدث من جهة، والشخصية من جهة أخرى، وتستطيح المكان وعموميته، ومن ثم ضآلة الوصف التفصيلي للمكان يعد خللا في البناء العام للرواية التاريخية وعائقاً يعترض سبيلها، وهي

---

[1] واسلاماه، علي احمد باكثير، 47.

[2] واسلاماه، 70.

[3] واسلاماه، 107 وينظر: 24، 53 ، 119.

تحاول جاهدة أن تكون لها سماتها وخصوصيتها عن طريق بناء المكـــان ووصـــفه ومن ثم ترابطه مع العناصر السردية الأخرى، يوصف المكان أحد اهـــم الوســـائل التي يمكن عبره التعبير عن روح العصر والحقبة التاريخية، لذا فأن فعالية المكـــان في الرواية عموماً والرواية التاريخية خصوصاً تقاس من خلال موازنـــة الروائـــي بين وصف المكان وبين الشخصية الروائية واحوالها وطبيعـــة الحـــدث الروائـــي، فيكون المكان واوصافه متواشجاً مع الحدث ومرهصاً به ومنسجما مع الشخصـــية وطبيعتها. على وفق هذا المنظور حاول باكثير في روايتـــه (الثـــائر الاحمـــر) أن يتجاوز صنيعه في رواياته الأخرى، من عدم اهتمام بالمكـــان ووصـــفه وفقـــدان الترابط بين المكان وعناصر السرد، عبر خلق نوع من التوازن بين المكـــان مـــن جهة والحدث والشخصية من جهة أخرى، فبدا المكان في روايته متلوناً على وفـــق حالة الشخصية، قاتما في لحظات بؤسها وشقائها، مضيئاً مبتهجاً في افراحها، فجاء وصفه للطبيعة بما خلعه عليها الكاتب من الالوان والصور البهية متناسبا مع حالـــة (حمدان) وما يشعر به من ارتياح بال وانشراح صدر. وكانـــت مقـــاطع الوصـــف ايحاءً بحالته، وتوضيحا وكشفاً عن الصور المراد تأديتهـــا والخاصـــة بشخصـــية حمدان، كما في هذا المشهد من رواية الثائر الأحمر:

"وكانت الشمس قد مالت للغروب، فانفضت على رمال الطريق وعلى السهول والتلال عن يمينه وشماله، وعلى المزارع ومافيها من اكواخ وجواسق، وعلى غصون الاشجار وفروع النبات ذلك اللون الذهبي الرائع، فخيل إلى حمدان أنه يسير في عالم جديد غير ذلك العالم الذي سار فيه حين خرج من كوخه يوماً الى القرية.

وما كان هذا المنظر بجديد على حمدان، فطالما رأه في ساعة الاصيل وهو يسر على هذا الطريق عينه من القرية إلى المزرعة، دون أن تثير في نفسه هذا الاحساس الغريب على هذا الوجه من القوة والوضوح، ولكنه كان يشعر حينئذ بأنه قد استحال شخصاً جديداً منذ أن اتصل بالشيخ والتاجر وعرف منهما أسرار الحياة

واحوال الناس ماعرف، فلعل شعوره بهذا التبدل العجيب في نفسه هو الذي فتح عينيه ساعتئذ على مافي مناظر الكون في وقت الاصيل من الغرابة والروعة"[1].

ومثلما يتناسب المكان باوصافه مع حالة الشخصية عند فرحها ولحظات انشراحها يتناسب ايضاً مع احزانها وشعورها بالخوف والفزع، فتبرز فاعلية المكان عندئذ عبر خلق حالة من التوازن بين طبيعة المكان والموقف الانفعالي او الشعوري الذي تمر به الشخصية، فضلاً عن انسجام المكان مع طبيعة الحدث وتطوره، فهو يصف البصرة مركز الزنج عبر عيني حمدان ووعيه باوصاف يشيع فيها كل ماينم عن خطرهم وبأسهم ووجل حمدان وخوفه منهم، فوصف المكان يومئ إلى طبيعة ساكنيه من جهة والاحساسات المترتبة على رؤية هذا المكان المعادي من لدن حمدان من جهة أخرى، ففي البصرة ثمة أسوار كبيرة تحيط بها وحصون وخنادق مظلمة، تفضي إلى طرق ملتوية صاعدة ونازلة حتى تنتهي بقلعة منيعة تجري القنوات من حولها، وفي داخل هذه القلعة هناك سرداب يؤدي إلى غرفة كبيرة الحجم هي مقر صاحب الزنوج، الذي يوحي شكله هو الأخر عما يصور منه من شر وغضب.

"... وهال حمدان مارأى من ضخامة أسوارالمدينة وتعددها، وماركب عليها من المجانيق والعرادات، ومن مناعة حصونها والخنادق المحيطة بها، وهم يقودونه من معبر إلى معبر، ومن سور إلى سور ومن حصن إلى حصن، في دروب ملتوية صاعدة ونازلة حتى انتهوا به إلى قلعة منيعة تجري القنوات من حولها..."[2] هذا اللون من التوظيف المكاني يعد سمه بارزة في هذه الرواية[3] ويدل على تطور ملحوظ على صعيد المكان ووصفه في الرواية التاريخية، ولاسيما أن باكثير وظف المكان على نحو اسهم في تعميق صورة الحدث، وفنهم الشخصية ودوافعها، مما

---

[1] الثائر الأحمر، على أحمد باكثير، 59.

[2] الثائر الأحمر – على احمد باكثير، 123.

[3] ينظر: رواية واسلاماه، 13، 57، 101.

يشير إلى حُسن استثماره لهذا المكون البنائي، وهذا أمر مهم في الفنون التي يكون التاريخ أحد دعاماتها، لأن التاريخ غالباً ما يتناول شخصاً او مجموعة أشخاص عاشوا في زمن ما، وفي مكان ما، وعملية انتاج هذا التاريخ او تناوله فنياً تحتاج إلى براعة فائقة في وصف بيئة مكانية شبيهة بتلك البيئة التي عاشت فيها تلك الشخصيات. وتتوقف عملية نجاح الكاتب التاريخي في ذلك على معرفته التامة بظروف العصر الذي يكتب عنه حتى يمكنه تمثله فنيا،فتبدو اوصافه حينئذ حية فعالة، وتحمل الطابع الخاص للحقبة التاريخية التي يريد الكتابة فيها. على وفق هذا التأسيس تبدو ثقافة الكاتب ودراسته للتأريخ شيئاً مهماً ومهماً جداً، ومحمد سعيد العريان من اولئك الذين تثقفوا ثقافة واسعة أستمد مصادرها من الادبين العربي والغربي، فضلاً عن دراسته للتأريخ العربي، وقد أنعكس ذلك- فيما نرى-، إيجابيا على ادائه الفني، ففي مجال وصف البيئة يمتلك العريان قدرة فائقة على جعل اوصافه نابضة بالحياة لها سماتها وخصائصها المتفردة، وتعبر تعبيراً صادقاً عن الحقبة التاريخية ميدان الاحداث، فضلاً على أن الوصف لديه لا يقصد لذاته بل يتصل اتصالاً فعالاً بالاحداث، ويزيد من فهمنا للشخصية الروائية. ومنهجه هذا واضح في رواياته الأربع (قطر الندى، على باب زويلة شجرة الدر، وبنت قسطنطين) على تقارب فيما بينها، فهو يختار البيئة الأسلامية في العصر الوسيط ميداناً لاغلب رواياته من دون أن يعمد إلى أقحامها ووصفها وصفاً قسرياً، بل أن منهجه يقوم اساساً على احياء الصورة المكانية احياء يسيراً مبسطاً، يجعلها نابضة بالحياة من خلال اندماجها مع الاحداث الروائية والشخصيات، وفي احايين كثيرة تتبع فعالية المكان في رواياته عندما يسهم هذا المكان في تحريك الاحداث، كما حصل في رواية (باب زويلة) بحيث يمكن أن نطلق على هذا اللون من الوصف مصطلح (الوصف الخلاب) او الوصف التفسيري لقدرة المكان الموصوف على تأدية مهمة الأرهاص بالحدث وتحريكه والتمهيد له، فبينما توصف مضارب القوم وخيامهم المتناثرة هنا وهناك على غير انتظام، خلف تلك الجبال العالية التي تختنق

بالسكون والظلام اختناقاً ويزيدها وحشةً وكآبةً صوت الرياح وهي تضطرب حيناً وتهدأ حينا. يكون المكان الموصوف على هذا النحو مهيئاً لاستقبال الحدث الرئيس في الرواية وهو اختطاف (طومان باي)، فما يغري العيارين باختطاف طومان باي ورفيقته هو شكل المكان وخلوه وفقر أهله وقله حيلتهم وهوانهم، فضلا عما يعانيه أهل ذلك الحي من فقر اقتصادي مدق جعلهم لايمتلكون مايذودون به هجمات العيارين المستمرة. وقد اسهم وصف المكان على هذا النحو في رسم (الجو التاريخي) للحكاية بمعنى أن المكان استطاع أن يعبر عن طبيعة المرحلة التاريخية او مايسمى روح العصر، وهذا مطلب مهم من مطالب الروائي التاريخي تنبه إليه العريان، كما يتبين من هذا المقطع الاستهلالي من روايته (علي باب زويله):

"وفي ليلة من ليالي الربيع رقراقة النسيم، معطارة الأريج، أوى أهل العشيرة إلى مضار بهم هادئين وادعين، وانسرحت احلامهم لما وراء هذه الجبال الشم تطوف في الافاق وراء بعض من رفاقهم من الفتيان والفتيات الذي رحلوا منذ قريب او منذ بعيد راضين او كارهين، إلى حيث يلقون الجاه والغنى والسعادة، او حيث يحتملون الهوان والمذلة وضيق العيش وانكاد السعادة.

وكانت خيام العشيرة متناثرة على غير انتظام، يقترب بعضها من بعض حينا، ويتباعد بعضها من بعض أحياناً، وقد اسبغ الليل رداءه على الغور كله، فلا بصيص من نور، وضرب الصمت على اذان الايقاظ والنائمين من أهل الحي. فلا حس ولا حركة إلا عواء كلب او ثغاء عنز او ضغاء طفل رضيع، والا زفيف الرياح تضرب في مسالكها الخيام المتناثرة فتضطرب الاطناب في اوتارها، وتهز البيوت هزة خفيفة، كما تهدهد الأم وليدها في مهده لينام"[1].

واحياناً يعمد محمد سعيد العريان إلى ذكر التاريخ الزمني صراحة، ومن ثم يشير إلى المكان ظناً منه أن وصفه سيكون أكثر واقعية ودقة واقرب إلى الحقيقة

---

[1] علي باب زويلة، محمد سعيد العريان، 4.

عن طريق ايهام القارئ بذكر التاريخ باليوم والشهر والسنة، كما فعل ذلك في مقطعين من روايته (قطر الندى)، المقطع الاول يمثل وصفاً لمدينة بغداد في العصر العباسي، والأخر يصف القاهرة "هل هلال شعبان من سنة 277 هـ، فلم يلبث في الآفق إلا لحظات ثم غاب وأخذ الظلام يتسحب على بغداد وما حولها، فما ثمه نور يلمح إلا خلجات من شعاع النجم البعيد يترأى على ماء دجلة كأنه خُطِ في صحيفة"[1].

"غار النيل في مصر سنة 278 هـ حتى لم يبق منه شئ، فاجدب الزرع، وشحت الغلة، وغلت الاسعار في مصر وقراها..."[2].

أما رواية (عهد مضى) فأن مؤلفها لايلجأ كثيراً إلى عرض المكان عرضا مادياً فوتوغرافيا، بل يعمد إلى الايحاء والاشارة إلى أمكنة الرواية وهو في معرض كلامه عن الحالة الاجتماعية والتقاليد والاعراف السائدة في ذلك العصر، ويترك للقارئ مهمة تحيل أمكنة الرواية بعد أن يزوده بالمعلومات، فمثلاً هو لا يصف لنا بابل بنقوشها ومعابدها وبنائها المميز، بل يجعل وصفه يدور حول مسامراتهم واتراحهم وتوافد الناس على بابل من كل صوب وحدب، مشيراً إلى اهمية المدينة الحضارية والدينية بوصفها، مدينة مقدسة يسعي إليها الناس من بقاع الأرض كلها من مصر والهند وغيرها، ذلك يوم كانت بابل عاصمة الحضارة البابلية ومركزها: " كان الناس في كل خميس من كل أسبوع يتجمهرون في بابل من الصباح حتى تغيب الشمس وقد يقبعون في مجالسهم حتى العشاء الأخرة، ومنهم من يأتي الى مجلسه منذ فجر الخميس او مساء الاربعاء ليجد له محلاً بين الجماهير المزدحمة، وقد تقصدها الجماهير من جميع انحاء العراق، وقد يجئ اليها الناس من مصر وفارس والهند، ومئات من الحجاج من الأقطار الأخرى. أما البابليون فهم أشد

---

[1] قطر الندى، محمد سعيد العريان، 103.

[2] قطر الندى، 131.

الناس رغبة في الحضور وفي ملازمة الاماكن المقدسة. وكل هؤلاء الناس ينتظرون وهم يشخصون بابصارهم إلى فوق، إلى حائط عال وهو سور بيت الكاهن الاكبر في بابل والذي يلاصق المعبد الكبير ذا الحيطان الذهبية، وعيونهم معلقة إلى انبوب رفيع..." [1].

وما يمكن ان يذكر هنا ان كفاءة المكان ودوره الفعال داخل السرد جاء عبر نجاح مؤلفها في تصوير الحقبة التاريخية البابلية، تصويراً حيا حفظ للمكان خصوصيته وسماته الواضحة التي جعلته ينتمي انتماءً مباشراً الى الحضارة البابلية ويسم الاحداث بسمات العصر، ويكسب الشخصيات حضوراً وواقعية عن طريق تهيئة البيئة المكانية الصالحة لها، فبابل تلك المدينة التي تمتد إلى اعماق التاريخ لا تتجسم لنا ماديا بمعابدها وزقوراتها، وقصورها، بل عن طريق وصف الجو الحضاري والسلوك والعادات والتقاليد، فهي تحيا حياتها روائياً من الداخل من الطابع المميز للفرد، وهذه غاية الروائي التاريخي وهدفه، فهو بوصفه فناناً ليس معنياً، مثلما يفعل المؤرخ، بوصف الدور والمباني والمدن وصفاً محضاً وتفصيلياً، بل ان مهمته تتكرس في وصف المناخ الحضاري والاجتماعي والاقتصادي للبيئة المكانية التي تتصل اتصالاً مباشراً بالانسان والحقبة التاريخية التي تصفها. واخيراً ما يقال في شأن وصف المكان في رواية عهد مضى، انها رواية لا تصف المكان معزولاً عن الحركة، وانما المكان وما يتصل به من عادات او سلوك وتقاليد هو محورها وهدفها الاساس، وتقترب رواية (سلمى التغلبية، قصة الفتح الاسلامي لتكريت) لشعبان رجب شهاب في بنائها العام للمكان من رواية عهد مضى، فهي لاتولي اهتماماً واسعاً للتفصيلات الهندسية للمكان ايضاً، فعلى الرغم من العنوان الثاني او الفرعي للرواية يحمل سمة مكانية (قصة الفتح الاسلامي لتكريت) إلا ان الرواية لا تضم وحدات وصفية كثيرة خاصة بوصف المدينة فيما يدور محورها الرئيس على سرد الاحداث الخاصة بالفتح وما دار بين الجيوش الإسلامية الفاتحة

---

[1] عهد مضى، داود سلوم، 41 ومابعدها وينظر 28، 32، 88.

وسكان المدينة الأصليين، وان وردت هناك اشارات خاصة بوصف المكان فانها تلمح عبر السرد من دون ان تعيق مسار الحدث او تحدث توقفا فيه، لان هم الراوي الاساس هو سرد الاحداث اولاً، كما في هذا المشهد الذي يشير فيه الراوي إلى المدينة اشارة وهو في معرض سرده للحدث: " وقبل ان تبدو طلائع الفجر دياجير الليل القاتم الذي كان يكتنف المدينة، بددت سكونه صيحة موحدة رددها خمسة الاف رجل باعلى صوتهم رددتها عليهم الوديان والجبال وجدران السور، فكانت تهز الجبال، وترعب النفوس (الله أكبر الله أكبر الله أكبر) خف بعدها جنود المدينة بخوف ووجل إلى ابواب السور"[1].

ووصف المكان على هذا النحو ثيمة تتكرر في اكثر من موضع في هذه الرواية[2] ويعود السبب في ذلك الى ان الرواية هي رواية احداث يكون تركيز الراوي فيها على الاحداث وسردها اولاً مما يجعل دور المكان ثانوياً بوصفه ظهيراً للحدث، وعندئذ لاتحتل المساحات الوصفية المخصصة للمكان حيزاً واسعاً من الرواية.

تتباين الروايات التاريخية العربية في اختيارها للامكنة تبعاً للحقبة الزمنية التي تختارها ميداناً لاحداثها، وتبعاً لعوامل فنية أخرى خاصة بالبناء العام لها، فثمة روايات ينحسر اهتمامها بوصف القصور والاثار واوجه الحضارة والعمران، واخرى تهتم بالطبيعة ومفرداتها اهتماماً واسعاً، وتقف رواية (إلى غرناطة: هاشم دفتر دار) في ضمن الصنف الثاني، حيث تمثل الطبيعة النصيب الأكبر من انماط الامكنة فيها، وغالباً ما تكون اوصافها مشوبة برؤية رومانسية تمثل رؤية الشخصية واحساسها بالمكان، فالذي يوصف في هذه الرواية ليس المكان معزولاً عن انفعالات الشخصية ومشاعرها بل ما يوصف هو انطباعات الشخصية عن المكان، فتظهر حينئذ ملامح المكان منبثقة من رؤية ذاتية تمثل وجهة نظر

---

[1] سلمى التغلبية، قصة الفتح الاسلامي لتكريت، شعبان رجب الشهاب، 221.

[2] ينظر: سلمى التغلبية، 173، 192، 206.

الشخصية وانطباعاتها بازاء المكان على اساس ان محور الرواية يدور حول شخصية مركزية واحدة هي شخصية (وائل) التي يوليها الراوي عناية كبيرة يخضع معها المكان الى سلطة الشخصية، وغالباً ما يهيئ الراوي لوصف هذه الامكنة عبارات وصفية مندمجة بنسيج شعري من ذلك هذا المقطع المترشح من منظور وائل الذاتي وهو يصف احدى الحدائق ويعبر عما يعتري نفسه من احساسات نحو المكان: "فوقف ريثما هدأت الاصوات، ثم تسلق شجرة، فاذا هو يرى امام القصر ساحة كبرى، ومشاعل منصوبة، ونهراً محاذياً للقصر، وجسراً يؤدي اليه... فاذا البدر وسط الحديقة متحدب على الازهار يناجيها وتناجيه، وقد ذابت فيه اشعته الصافية، فكانت ساحرة في اشراقها فاتنة في ألوانها، عاطرة في اريجها، واذا البحيرة تضم القمر في احشائها وتضغط عليه. فكأن بركاناً من الحب قد انفجر لهيبه انفجاراً، اشعل ذرات الماء، انفجاراً فيه روعة الليل وبسمة الامل بنية جلال الوحدة وبهجة السلام"[1].

وعلى المنوال نفسه في موضع أخر من الرواية يصف الراوي احدى الحدائق:

"لم تكن غريبة إلى نفس وائل مناظر الحديقة، من اشجار حافلات باشهى الثمرات الناضجة، وانهار تجرى خلالها زاخرة، وورود مزدهرة تحمل شذى انفاسها نسمات خضر متهادية، وطرق منكمشة في مناكب الربى، ومنبسطة في سهولها"[2]. ومن الملاحظ على بناء المكان في رواية إلى غرناطة ان المكان فيها لا يوصف وصفاً مادياً بحتاً، بل يظهر عبر مقاطع وصفية ذات صبغة وتراكيب شعرية مما يجعل دوره محدداً في ضمن نطاق الوظيفة التزيينية او الجمالية، التي تسعى إلى اضفاء سمات الجمال على معالم المكان فهاشم دفتردار، مثلاً، في معرض وصفه لجبل شيري ينقل لنا احساسات وائل نحو الجبل وما تتركه رؤيته

---

(1) إلى غرناطة، هاشم دفتردار، 32.

(2) إلى غرناطة، 24 وينظر، 14، 31، 33، 35.

من أخيلة، ويكرس في وصفه لهذا المكان عدداً من التراكيب والالفاظ ذات السمة البلاغية:

"وقف في سفح شيري بين اغواره العميقة الصامتة، وينابيعه المتدفقة، وقد تخيلها – في غموضها ورهبتها ودويها – ينابيع الحياة المتدفقة من اعماق الأزل. وماكاد يتخيل الحياة والازل حتى تضاءل شيري نفسه بين عينيه، ولاحت قممه الملتمعة، كأنها ابتسامات اسئلة حائرة تصرخ في اعماق الازل، صراخ الابالسة المرجومة اذا اقتربت من عالم الغيوب. بيد انه انصرف عن الحياة والازل والغيوب التي شيبت رأس شيري إلى هذه الغوطة المرحة، التي تنسج اشجارها وازهارها وثمراتها الشهية، ومروجها وغاباتها من التراب، غير عابئة بسر الحياة الذي يلبسها فتزهو، ويزايلها فتجف وتسكن"[1].

هذا الاسلوب الوصفي سمة واضحة في رواية (إلى غرناطة) ولعل فعالية المكان فيها تتبع اساساً من قدرة المكان على التعبير عن احساسات الشخصية وانفعالاتها، حيث توجد هناك شبه علاقة متبادلة بين المكان والشخصية، اذ ان وصف المكان يسمح لنا من ان نقف على رؤية الشخصية من المكان، لاعتماد كاتبها اساساً على نقل ورصد انفعالات الشخصية وانطباعاتها عن المكان، كما في الامثلة الثلاثة التي مر ذكرها.

لجأ معروف الارناؤوط في روايته فتح الاندلس إلى استعارة اسلوب الجغرافيين في وصفهم للمكان، وذلك من حيث كثرة التفصيلات وتشعبها وانعزالها عن نسيج السرد تقريبا وتشكيلها في لوحات وصفية ثابتة مكتظة بالارقام والقياسات والتحديدات فضلاً على ان ظهورها في الرواية تم على دفعة واحدة وغالباً ما شغلت هذه التفصيلات والاوصاف مقدمة الرواية واستهلالها، فهو يقوم بوصف مكان الحدث وصفاً تفصيلياً تقريبا ومن ثم يبدأ سرد الاحداث من دون ان يوزع اوصاف المكان بحسب مقتضيات السرد، فعلى سبيل المثال في صدد سرده احداث

---

[1] إلى غرناطة، هاشم دفتردار،14.

الفتح الاسلامي لاحدى مدن اسبانيا يكرس للمكان صفحة من الرواية يذكر فيها مدينة (شريش) بدءاً من موقعها الجغرافي وما يتصل بها من مدن وانهار إلى وصف دقيق لحالتها الاقتصادية والاجتماعية ولم ينس الارناؤوط ذكر المصدر الذي اعتمد عليه في وصفه لمدينة (شريش) فيذكر انه نقل هذه المعلومات عن المقري، والغريب انه لم يتصرف كثيراً في نقولاته بصياغتها صياغة سردية، وانما اكتفى باختزالها فقط، وإلا فنقولاته تشبه كثيراً ما اثبته المقري عن هذه المدينة حتى في اسلوب عرضها وتقديمها. ولعل نهج معروف الارناؤوط هذا يعود الى سعيه وراء نقل الحقيقة التاريخية وتدوين المعلومات وضبطها وهذا ما دعاه ايضاً إلى ذكر مصادره التي اعتمد عليها في وصفه للمكان.

وقد يكون هذا العامل هو ما اوقع كاتبنا في التقريرية والمباشرة في اثناء عرضه للمكان وبنائه. فبناؤه للمكان يتسم بالانعزالية عن نسيج السرد، ويشكل وحدات وصفية مستقلة على غرار ما درج عليه المؤرخون واصحاب الموسوعات. وهذا المأخذ البنائي، ان صح التعبير، أمر وقع فيه معظم الروائيين التاريخيين العرب ولا سيما الرواد منهم، امثال جرجي زيدان والارناؤوط وغيرهم، والسبب يعود إلى عدم وجود رؤية واضحة من لدن الروائي التاريخي لدوره ووظيفته، أي بين عمله بوصفه اديبا وعمله مؤرخاً، او بين التاريخ عندما يدخل في حقل الأدب والتاريخ المحض الذي يمتلك سماته وخصائصه الثابتة. فالالتزام بحقائق التاريخ وتدوين المعلومات على نحو فج بحجة الايفاء للحقيقة التاريخية قد تعطي نتائج معكوسة تضر بالعمل الأدبي شكلاً ومضموناً، لان الروائي ليس مؤرخاً، كما انه ليس كاتبا حراً بمعنى انه يتصرف بحقائق التاريخ كيفما يحلو له. فيجب اذاً ان يتمتع الروائي التاريخي بقدر عالٍ من الدقة والحساسية لكي يوازن بين هذا وذاك، ويرتقي بالعمل الأدبي إلى مستوى الاجادة الفنية.

والمكان بوصفه احد عناصر السرد الروائي المهمة يجب ان يأخذ حيزاً مهماً من عملية (الموازنة) هذه والا فقد خصوصيته وسماته.

هذه احدى المهام والمطالب الرئيسة التي يجب مراعاتها عند بناء المكان ووصفه في الرواية التاريخية، التي لم يفلح الارناؤوط في تجاوزها، فظلت امكنته حبيسة وظيفتها التقليدية كونها اطاراً للحدث ليس إلا من دون ان يكون هناك كبير تفاعل بين المكان وعناصر السرد الاخرى، فضلاً عن ذلك فان بناء المكان على هذا النحو ارهق نسيج السرد بصفحات كاملة عن المكان لاطائل منها، والتي اعتمد فيها اعتماداً صريحاً على كتب التاريخ والسير والتراجم والجغرافية، عرض ذلك كله على شكل مقدمات تحت ذريعة الالتزام بالحقيقة التاريخية، وكما يتضح في هذا المقطع من رواية فتح الاندلس الذي يمثل وصفاً لمدينة (شريش) حاولنا فيه ان نجمع معظم الخصائص التي ذكرها بشأن بناء المكان ووصفه في هذا المقطع:

"شريش مدينة في جنوب اسبانيا تابعة لولاية قادس، وفي الطريق بينها وبين اشبيلية. تبعد عن مدينة قادس 17 ميلاً، وعلى مقربة منها نهر صغير هو ادي ليته Cua Dalexe الذي يبدأ من جبال ولاية قادس في الشمال، ويسير نحو الجنوب والغرب فيترك مدينة شريش إلى يمينه، ويجري حتى يصب في المحيط الاتلانتيكي في خليج بالقرب من قادس. ومدينة شريش واقعة في منبسط من الارض بين جبلين يكتنفانها من الشرق والغرب وبينها وبين مجرى النهر كثير من المغارس والكروم، حتى لقد اشتهرت بكرمها وخمرها المعروفة باسم (خمر شيري) الشائعة في اوربا... وتحتل كروم شريش مساحة واسعة من ضواحيها إلى النهر وما وراءه، وبجوار وادي شريش مما يلي وادي ليته سهل سماه المقري (فحص شريش) التقى فيه طارق البربري وروذريك القوطي وفيه كانت الضربة القاضية بفتح الاندلس..."[1].

واغلب امكنة رواية فتح الاندلس او طارق بن زياد بنيت على هذا النحو[2].

---

[1] فتح الاندلس، معروف الارناؤوط، 108.

[2] ينظر: فتح الاندلس، 109، 111، 123.

ثانياً – أنماط الأمكنة وتحولاتها:

أختلف النقاد والباحثون في تحديدهم لأنماط المكنة في الرواية، كما اختلفوا ايضاً في تحديدهم لسمات هذه الانماط والمنطلقات التي يصدرون عنها. ويعد تصنيف بروب للامكنة في دراسته للقصص الشعبية من اشهر التصنيفات، إذ قسم المكان على ثلاثة اشكال وانماط عامة، هي " المكان الاصل، المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي، المكان الذي يقع فيه الانجاز او الاختبار الرئيس [1]". إلا ان هذا التصنيف المكاني الذي استنبطه فلاديمر بروب وامعن غريماس في دراسته فيما بعد مرتبط بالتطور الوظائفي، لأنه يقتصر على نمط قصصي معين وعلى منهج نقدي خاص (التحليل الوظائفي)، ومن ثم فلا بد لنظرية القصة من أن تقوم على دراسة بنائية اوسع واشمل للبنية المكانية، تتجاوز فيها الانماط المكانية التقليدية في دراسة القصة، كالمكان الاسطوري في الحكاية الشعبية، والمكان الواقعي في القصص الملتزمة او الواقعية، والمكان الطبيعي في القصة الغزلية او الرومانسية[2].

وبعد دراسة بروب برزت دراسات للمكان من وجهات نظر مختلفة، منها دراسة المكان في ضوء علاقته بالشخصية، وهذا مذهب الدراسات الفلسفية الحديثة التي درست المكان، ولا سيما دراسة (غاستون باشلار) جماليات المكان. ومن الطبيعي أن يكون الاحساس بالمكان مرتبطاً بطبيعة الشخصية التي تصف المكان وتعيش فيه، إذ ان المكان يستمد سمته من وعي الشخصية به فـ " التجربة المكانية هي التي تحدد المكان، وهنا يوجد نوعان للتجربة المكانية، الاول: ان يكون الإنسان داخل المكان أي انه جزء من الابعاد ذاتها او بالأحرى أنه يقف عليها وعندها، ولذلك فهو يعاني إحساساً داخليا ومركزياً وبذا يصعب عليه ان يحدد الابعاد الكاملة

---

(1) مدخل لنظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، 61.

(2) ينظر: المصدر نفسه، 65.

للمكان. والثاني: هو أن يقف المرء على حافة المكان او إلى جانبه، وهنا يحصل الإنسان على القابلية على استطلاع المكان ومن ثم التعرف على ابعاده كلها"[1].

وثمة دراسات اخرى قسمت المكان بحسب السلطة التي يخضع لها، ومنها دراسة (مول ورومير) إذ حدد طبقا لذلك أربعة انماط من الامكنة[2]. في حين ذهبت دراسات أخرى إلى تقسيم المكان على وفق مصطلح اجرائي اوسع واشمل، بان جعلت المكان جزءاً من الفضاء الروائي الذي يحتوي البعدين معاً (الزمان والمكان) تحت مصطلح (الزمكانية) الذي اطلق عليه باختين (الكرونطب)، فيرى باختين ان الفضاء الروائي يمكن تقسيمه في ضوء هذا المصطلح على: الفضاء الخارجي، والفضاء الداخلي، والفضاء المنغلق والفضاء المنفتح، والفضاء الحميمي، والفضاء المعادي[3]. وبعد دراسة باختين للابداع الفني عند دوستويفسكي اضاف فضاءً اخر، سماه(فضاء العتبة) ويتمثل بـــ (المداخل والساحات، والسلم ودرجاته، والابواب... والشوارع، والواجهات، والحانات، والجسور والقنوات"[4].

ولا بد من الاشارة إلى ان تقسيم المكان إلى عدة انواع ماهو إلا ضرورة لتيسير عملية البحث والدراسة، إذ لا توجد حدود صارمة يتسم بها كل نوع من

---

(1) المكان كمصطلح تاريخ فني في فنون العراق القديمة، د. مؤيد سعيد، 79.

(2) حدد (مول ورومير) أربعة أنواع من الامكنة حسب السلطة التي تخضع لها هذه الاماكن هي:

أ- (عندى) وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكاناً حميماً واليفاً.

ب- (عند الاخرين) وهو مكان يشبه الاول في نواحٍ كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث انني – بالضرورة – اخضع فيه لوطأة سلطة الغير، ومن حيث انني لا بد من أن أعترف بهذه السلطة.

ج- (الاماكن العامة) وهذه الاماكن ليست ملكاً لاحد معين، ولكنها ملك للسلطة العامة.

د- (المكان اللامتناهي) ويكون هذا المكان – بصفة عامة – خالياً من الناس، فهو الارض التي لا تخضع لسلطة احد، مثل الصحراء.

مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ت سيزا احمد قاسم، 81.

(3) ينظر: الفضاء الروائي في الغربة، محمد البوريمي، 22.

(4) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، 250.

انواع الامكنة، فالامكنة في الرواية تتداخل ولا تتسم بالثبات المطلق، اذ ان الخصائص التي يتسم بها كل نوع مكاني، قد تجمع كلها او بعضها في نوع واحد، فقد يتحول المكان الاليف إلى مكان معاد، والطابع المسرحي للمكان قد نجده ماثلا في المكان التاريخي او بالعكس، إذ " ليس ثمة فرق بين مكان مغلق وأخر منفتح في الفن، والفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة. اما عند الفنان قد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية رغم محدودية مساحته، وقد يكون اكثر ضيقاً عند كاتب ضعيف المخيلة"[1] فقيمة المكان في الرواية – سواء أكان مغلقاً او مفتوحاً – تكمن في تفسيره لكثير من الدلالات الاجتماعية واحالتها إلى عالم رمزي او واقعي، وتكمن قيمته ايضاً في مدى تواشجه مع الشخصية والحدث على نحو يجعل من المكان مكوناً مهماً من مكونات السرد في الرواية، فاعلاً ومتفاعلاً في الآن نفسه، ولتعددية الامكنة وتحولاتها في الرواية اهمية كبرى، لأن تغيرات الاحداث وتطوراتها تفرض تعددية الامكنة التي تجري عليها تلك الاحداث، فمتغيرات الامكنة إذن " تشير إلى نقاط تحول في العقدة ومن ثم إلى نقاط تحول في التركيب وفي المنحى الدرامي للقصة"[2] والنقلات المكانية يصاحبها تحول في الشخصية ايضاً وبالعكس، وإن التقوقع في مكان واحد ينم عن تحجيم دور الشخصية في تعاملها مع العالم الخارجي، فضلاً عن هذا فإن شكل المكان، وطبيعته، وحجمه، كلها امور تؤثر في الشخصية. عبر ذلك كله يمكن ان نسأل ما انماط الامكنة وتحولاتها المتشكلة في الرواية التاريخية؟ وما طبيعتها ومميزاتها وخصائص كل نمط من انماطها؟. وكيف استطاع الروائي التاريخي العربي، عبر تعدد انواع الامكنة وتحولاتها، ان يخدم الهدف الفني العام لروايته، بان يجعل من كل نمط مكاني وحدة فعالة عن طريق اندماجها مع الحدث والشخصية والزمان

---

(1) الرواية والمكان، ياسين النصير 30 ومابعدها.

(2) عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئيلية، ت، نهاد التكرلي، 97.

وسائر ومكونات السرد؟. ومن ثم كيف استطاع أن يوازن بين انماط الامكنة، على اختلافها، وادراجها في السرد التاريخي؟.

والرواية التاريخية بابسط معانيها هي جماع حاصل بين مركبين مختلفين هما الفن، والتاريخ او الواقع والخيال، ويحاول الروائي التاريخي دائماً الخلط بين هذين المركبين والمزاوجة بينهما ليحصل في النهاية على نمط سردي خاص يمتد بجذوره ليستقي من هذين المعينين، وهو ما يصطلح عليه بـ (الرواية التاريخية)، وعلى الرغم من وجود عملية الخلط والمزاوجة بين هذين المركبين، فان الرواية التاريخية، بطبيعتها، تبقي للناقد أمكانية معاينة ثنائية ضدية في نسيجها. فهناك إلى جانب الحدث التاريخي الحقيقي احداث متخيلة وموضوعة لا تمت إلى حقائق التاريخ بصلة، وانما تفرضها طبيعة السرد الروائي. والشيء نفسه يقال عن الشخصية وعناصر السرد الاخرى، إذ توجد في الرواية التاريخية شخصيات واقعية ذكرتها كتب السير والتاريخ والتراجم، وإلى جانبها هناك شخصيات موضوعة لا صلة لها بالواقع وانما صاغتها مخيلة الكاتب وذاكرته، ومن الطبيعي ان تمتد هذه الثنائية الحاصلة بين التاريخ والفن (الواقعي والمتخيل) إلى المكان بوصفه عنصراً من عناصر السرد المهمة، إذ يتشكل في اغلب الروايات العربية على هيئة ثنائية متعارضة حاصلة بين المكان التاريخي والمكان المفترض، المكان الحقيقي والمكان المتخيل، أي بين المكان الذي له وجود تاريخي حقيقي ومستقر والمكان الذي يعد ضرباً من الخيال ولا يملك وجوداً حقيقياً. وداخل هذين النمطين المكانيين (المكان التاريخي والمفترض) تنبجس ثنائيات ضدية اصغر، مثل، المكان التاريخي المفتوح، والتاريخي المغلق والأليف، او المعادي، والمكان المفترض المفتوح او المكان المفترض المغلق وهكذا.

ووجدت الدراسة ضرورة استثمار هذا التقسيم الثنائي للمكان، لانه تقسيم ناشيء من طبيعة تشكيل المكان في الرواية التاريخية وبنائه، فهي تنطوي على مكانين متعارضين، مكان تاريخي وأخر مفترض، فضلاً عن كون هذا التقسيم اكثر

وضوحاً وكشفاً للبنية المكانية وانماطها للروايات التاريخية العربية بعد 1939، وعلاقتها بالبنية الكلية لها، لتنطلق الدراسة بذلك من بعض البحوث النقدية والدراسات الفلسفية والفنية التي درست المكان، ومنها دراسة غاستون باشلار الظاهراتية جماليات المكان، إذ استفاد باشلار من مجموعة من الثنائيات الضدية كاشفاً عن جمالية المكان، فعارض، مثلاً، بين جدلية الداخل والخارج، القبو والعليه، البيت اللابيت. فضلاً عن الملاحظات المهمة التي أثارها (يوري لوتمان) في هذا المجال إذ وجد أن الانسان يخضع العلاقات الانسانية والنظم لاحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لاضفاء احداثيات مكانية أخرى على المنظومات الذهنية، فيرى، مثلاً، ان عالي لايساوي واطئ، يمين لايساوي يسار[1]. ورأى لوتمان ان البناء المكاني يعكس هذه الرموز والمنظومات كلها مع أختلاف اسلوب كل رواية. ومن هنا يمكننا تقسيم المكان في الرواية التاريخية العربية طبقاً لهذه الثنائيات إلى قسمين كبيرين متعارضين في طبيعتهما، ويشكلان ثنائية متعارضة واحدة هي ثنائية (المكان التاريخي/ المكان الموضوع) وينبجس من داخل هذه الثنائية، ثنائيات مكانية أصغر، مثل ثنائية المكان التاريخي المفتوح والمغلق، الأليف والمعادي والمكان الموضوع المفتوح والمغلق، الاليف والمعادي وغيرها.

ثنائية المكان التاريخي (الواقعي) والمكان الموضوع (المنتحل):

المكان التاريخي: وهو كل مكان يكون فيه أثر الزمن واضحاً، ويشكل الامتداد الزمني خصوصية من خصوصياته، ويتسم المكان التاريخي بكونه متجذرا في الزمن، ومستمداً حيويته وديمومته من اندماجه الزماني، وهو ما يدعوه بعض النقاد بـــ(الزمكانية)، فالمكان التاريخي، اذن، "المكان الذي يستحضر لارتباطه بعهد مضى او لكونه علامة في سياق الزمن، وهكذا يتخذ شخصية زمانية."[2] ويجب ان يتوفر في هذا النمط من الامكنة شرطان اساسيان حتى يمكن أن نطلق عليه مكاناً

---

[1] ينظر: مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، 95.

[2] حركية الابداع، 30.

تاريخياً، الاول امتداده الزمني وقدمه، فينبغي ان يكون مكاناً له عمقه الزمني والتاريخي الذي به صار مكانا تاريخياً مشهوراً. والثاني، ان يكون حقيقياً، بمعنى ان يمتلك وجوداً فعلياً على صعيد الواقع، فالامتداد الزماني والواقع، هما اهم مميزات المكان التاريخي وخصائصه.

ووجدنا ان هذه المميزات ماثلة في عدد من الروايات التاريخية العربية بعد عام 1939 ومنها، روايتا رادوبيس وكفاح طيبة لنجيب محفوظ 1943، 1944 واسلاماه لعلي احمد باكثير 1945، وقطر الندى وعلى باب زويله لمحمد سعيد العريان 1945، 1947، والوعد الحق، طه حسين 1949 واليوم الموعود لنجيب الكيلاني 1960 وغادة العراق لعمر ابي النصر 1960.

فقد ضمت، رواية رادوبيس امكنة تاريخية عدة تنتمي إلى الحقبة التاريخية الفرعونية وجاءت هذه الامكنة التاريخية على هيئة ثنائية ضدية مثلت نمطين مكانيين مختلفين هما المكان التاريخي المفتوح والمكان التاريخي المغلق، ويشمل الاول وصف النيل والمدن الفرعوينة، ويمثل الثاني وصف القصور الفرعونية والغرف والعتبات والممرات. ويحاول نجيب محفوظ في النمط الاول أن يعطي خصوصية للمكان عن طريق ذكر مفردات المكان واشيائه التي تتناسب والحقبة التاريخية الفرعونية، فتمتاز (أبو) المدينة التاريخية ببنيانها الشامخ القائم على دعائم من الصوان والكرانيت، وبكثرة معابدها وقصورها المنتشرة على ضفتي النيل الذي يخترق المدينة ويصيرها اكثر جمالاً وروعة وقداسة، بوصفه رمزاً للخصب والعطاء والجمال عند قدماء المصريين. فقد "كانت أبو عاصمة مصر، يقوم بنيانها الشامخ على دعائم من الصوان تؤلف بينهما الكثبان الرملية، وقد غشاها النيل بطبقات من طميه الساحر، بثت فيه الخصب والخير العميم، وانبتت ارضها السنط والتوت والنخيل والكروم، وكست سطحها البقول والخضروات والبرسيم، ونشرت فيه الكروم والمراعي والجنان تجري من تحتها الأنهار..."[1].

---

(1) رادوبيس، نجيب محفوظ (الاعمال الكاملة) 367.

ويحاول محفوظ ايضاً، أن يقدم المكان التاريخي المغلق من قصور وغـرف ومعابد... بالطريقة ذاتها التي يقدم فيها المكان التاريخي المفتوح وذلك عبر سـعيه المتواصل والجاد في اعطاء صورة واضحة عن المرحلة التاريخية الفرعونية عـن طريق ذكر معالم المكان ومميزاته. فهو، مثلاً، يصف قصر (بيجه) وما يحتويه من نقوش وزخارف لرسامين فرعونيين نقشوا رسومهم فوق جدران القصر المكونة من الكرانيت والمكسوة بطبقة من الصوان. أما السطوح فتزينها الصـور والمصـابيح الذهبية، فضلاً عن ذلك فهو يصف ما يضـمه القصـر مـن مظـاهر اجتماعيـة واقتصادية مثل مجالس الشراب والغناء والبذخ وغيرها.

" وكان القصر يرى عن بعد في نهاية الحديقة اليانعة التي تنتهـي معارجهـا إلى سيف النيل تحوط به اشجار الجميز، ويحنو عليه النخيل... وكان اية من آيات الفن والعمارة بناه المعمار (هني) وجعل صورته على هيئة بيضاوية، وشيد جدرانه من الجرانيت كبيوت الأرباب، وكساه بطبقة من الصوان ذات الوان تسر الناظرين وكان سقفه مقبباً تزينه الصور والتهاويل وتتدلى منه المصابيح المكفنتـه بالـذهب والفضة..."[1].

ويطالعنا نجيب محفوظ في روايته الثانية (كفاح طيبة) بامكنة جديدة فرضتها طبيعة الاحداث التي تدور حول الغزو الذي تعرضت له طيبة من قبل الهكسـوس الرعاة، لذا فان مناخها جاء مشحوناً بالتوتر والاضطراب واغلب امكنتها هي مـن النمط المعادي، اذ تكثر في هذه الرواية مشاهد القتل وساحات الحروب واوصافها، وكانت المدن اكثر الاماكن تمثيلاً لهذا النمط لما شهدته من حروب داخليـة وفـتن وترويع تغيرت معه دلالتها من كونها مكاناً آمناً إلى مكان غير آمن كما جاء ذلـك على لسان احدى شخصيات رواية كفاح طيبة: " وصاح المنادي في أهالي ابيروس وبرفا وتفشر ان احملوا متاعكم واموالكم وسيروا إلى الجنوب، فقد امست ديـاركم

---

[1] المصدر السابق، 391. وينظر: 392، 393، 397.

ميدان قتال لا يعرف الرحمة، وكان القوم يعرفون من الرعاة ما اعمالهم، فتولاهم الخوف وبادروا إلى اموالهم وامتعتهم يكدسون بها العربات التي تجرها الثيران..."[1].

ويطال هذا النمط المعادي مدينة تاريخية أخرى هي مدينة طيبة التي فجعت عشية احدى الايام بنبأ خسارة المعركة مع الهكسوس ومقتل فرعون وفقدان الكثير من الابناء والاباء[2]. على ان طيبة المدينة التاريخية تشهد تحولاً في نمطها، فتحولت من مدينة غير آمنة إلى مكان آمن مع استمرار السرد وسير الاحداث التي الت أخيراً إلى انهاء الصراع الدائر بين الهكسوس والمصريين لصالح الأخير، وبذلك واكب وصف المكان تحول الاحداث وتطورها واعطى صورة جلية عن الحدث واسهم في عملية تفعيله وتجسيده، فظهرت طيبة ساعة اعلان الانتصار على النحو الآتي:

"وبدا سوق طيبة الجنوبي وابوابها الرائعات تتصاعد من ورائه الهياكل والمسلات فبدا الجلال مجسماً يروع الناظرين، ورنا الرجلان إلى المدينة بعينين لاح فيهما الحنين والحزن وقال لاتو: حياك الرب ياطيبة المجيدة... وكان الجو معتدلاً لطيفاً، والسماء صافية الزرقة، والشمس مشرقة، تغمر باشعتها النيل والشطآن والحقول..."[3].

وهناك إلى جانب هذه الامكنة التاريخية، التي مثلنا، أمكنة موضوعة وانية كثيرة في رواية كفاح طيبة لا يمكن وصفها باي حال من الاحوال بالتاريخية، لفقدانها الشرط الزمني من جهة ولان اوصافها لا تحمل خصوصية تاريخية تجعلها تنتمي إلى زمن دون الأخر، فنجيب محفوظ في وصفه احدى الحانات، مثلاً،

---

(1) كفاح طيبة، نجيب محفوظ، 554. وينظر: 556، 557، 572.

(2) ينظر: كفاح طيبة، 574.

(3) كفاح طيبة، 586.

يظهرها بمظهر الحانات في وقتنا الحاضر من دون ان يراعي الفارق الزمني بين مكان يعود إلى الحضارة الفرعونية وأخر يعود إلى هذا العصر، فيصف الحانات باوصاف عامة ومتشابه وعلى النحو الآتي: " مكان متسع حوائطه عالية، يتدلى من سقفه مصباح يعلوه الغبار، وفي وسطه وضعت الدنان، يحيط بها سور طوله ذراعان وعرضه ذراع، اصطفت عليه اكواب الفخار واحاط به الشاربون، ويقف في وسطه صاحب الحانة فيملأ الاقداح للملتفين به"[1].

فأي خصوصية تاريخية يمنحها المكان الواسع ذو الحائط العالي، والسقف الذي تتدلى منه المصابيح؟. بل أي فرق بين هذا المكان الموغل في القدم وآخر في مدينة من مدن اوربا المعاصرة؟.

ومن بين الامكنة الموضوعة (غير التاريخية) المحاكم التي تفقد طابعها التاريخي لقربها من محاكمنا اليوم، من حيث هيئتها وتقاليدها وترتيب المقاعد والاثاث وغيرها.

"وكانت المحكمة مكتظة بذوي الحاجات واصحاب القضايا والشهود، وامتلأت مقاعد القاعة بالحاضرين من جميع الطبقات، وفي الصدر جلس القضاة ذو اللحى المرسلة والوجوه البيض"[2].

وان وجود مثل هذه الامكنة الموضوعة في رواية كفاح طيبة لا يلغي الهيمنة التي يحظى بها المكان التاريخي، الذي ألفناه ماثلاً في رواية تاريخية عربية أخرى هي رواية واسلاماه لعلي احمد باكثير، والتي تتزاحم فيها الامكنة التاريخية تزاحماً كبيراً بدءاً من المدن (حلب[3] الشام[4]، بغداد[5]، مصر[6] وغيرها)[7] وانتهاءً

---

(1) كفاح طيبة، نجيب محفوظ، 591.

(2) كفاح طيبة، 593.

(3) ينظر: واسلاماه، علي احمد باكثير، 17.

(4) ينظر: واسلاماه، 79.

(5) ينظر: واسلاماه، 136.

(6) ينظر: وةاسلاماه، 165.

(7) ينظر: واسلاماه، 55، 71، 182.

باسماء المعارك الاسلامية. والغالب على هذه الامكنة التي نعتناها بالتاريخية، انهـا امكنة عدائية لا يشعر الانسان نحوها بكبير ألفة وطمأنينة، حيث تمـوج بالاحـداث والصراعات والدسائس والفتن، وعلة ذلك تعود إلى البناء العام لرواية واسـلاماه، التي تتخذ من اعنف حقب التاريخ الاسلامي الوسيط مادة لها، اذ تدور الرواية على نحو عام حول ركن من اركان الدين الاسلامي، إلا وهو الجهاد في سبيل الله ضـد اعدائه التتار. فتفتتح الرواية سردياً على حدث أساس وهو الغزو التتري لدمشق، ثم تواصل الغزو ليجتاح مدناً اسلاميةً أخرى مثل حلب وبغداد والقاهرة وغيرها. وهذه الامكنة (المدن) على كثرتها في الرواية وتنوعها فانها تمثل امكنـة نمطيـة ثانيـة تلازم حالة سلبية واحدة وهي عدم الشعور بالأمان، اذ تظهر اغلب هذه المدن على مستوى السرد بوصفها ساحات حرب ومقرات واوكار تحاك في ازقتها الدسـائس والمؤامرات، كما حصل لمدينة بغداد التاريخية، المسـتهدفة دائمـاً، يـوم غزاهـا هولاكو فعمد فيها إلى القتل والحرق ارضاءً لغريزة الوحش الكاسر التي تختلج في صدره، ولندع باكثير يصف لنا بغداد الثكلى وهي تنحر بسيوف المحتلين.

"... انحدر منهم جيش كبير بقيادة طاغيتهم الجديد هولاكو فعصفوا بالدولـة الاسماعيلية في بلاد فارس، ثم زحفوا على بغداد فقتلوا الخليفة أشنع قتلة ثم مضـو يسفكون الدماء وينتهكون الاعراض وينهبون الدور ويخربون الجوامع والمسـاجد، وعمدوا إلى ما فيها من خزائن الكتب العظيمة فألقوها في نهر دجلة، حتى جعلـوا منها جسراً مرت عليه خيولهم واستمروا على ذلك اربعين يوماً، وأمر هولاكو بعد القتلى بعد ذلك فبلغت عدتهم زهاء مليوني نفس.

سرت أنباء هذه الفاجعة التي حصلت بعاصمة المسلمين الكبرى، فاهتز لهـا العالم الإسلامي من اقصاه إلى اقصاه. وأمتحن الله بها قلوب ملوكه وامرائه لـيعلم من يثبت على دينه فينتدب لجهاد اولئك البغاة المشركين، ومن يرتد منهم على عقبه جزعاً من الموت وخوفا على ما في يده من زينة العاجلة ومتاع الحياة الغرور"[1].

---

[1] واسلاماه، علي احمد باكثير، 166.

ولا تنحصر الامكنة التاريخية المعادية في المدن فقط، وانما تمتد لتشمل معارك تاريخية سميت باسماء مكانية مثل معركة (عين جالوت) و (فارسكو) وغيرها. والتي انتصف فيها المسلمون من التتر بقيادة قائدين مملوكيين هما بيبريس وقطز اللذين حميا " الاسلام في وقعة عين جالوت فأضافاها إلى اخواتها الكبرى بدر واحد والقادسية واليرموك وحطين" [1].

وضمت واسلاماه إلى جانب هذه الامكنة التاريخية امكنة موضوعة ومفترضة أخرى لم تشغل جزءاً كبيراً بالمقارنة مع النمط المكاني التاريخي، مما يؤكد ان الهيمنة في هذه الرواية عبر الموازنة بين ثنائية المكان التاريخي والمكان المفترض تصب في صالح الامكنة التاريخية، وتحديداً الأمكنة التاريخية المعادية.

وتتفق رواية محمد سعيد العريان (قطر الندى) مع رواية (واسلاماه) من حيث تشابه النمط المكاني فيها، اذ تضم رواية قطر الندى اماكن تاريخية لمدن عربية لها امتدادها الزمني وحضورها التاريخي مثل مدينة بغداد ايام الخلافة العباسية والقاهرة ايام قيام الدولة الطولونية، والموصل وسامراء وغيرهما. بيد ان هذه الامكنة التي وصفناها بانها امكنة تاريخية تبدو على هيئة اشارات مكانية مبثوثة هنا وهناك في السرد، ومهمتها تقتصر على تأطير الحدث واحتوائه لذا فانها تظهر على استحياء من دون ان تحظى بتفصيلات وافية، كما في ذكر السارد لمدن عربية ارتبطت بحقبة زمنية معروفة على هذا النحو:

- مصر ايام الدولة الطولونية "علا نجم ابن طالون، وذاع صيته، فإن حديثه ليدور على كل لسان في مصر وفي سامراء"[2].
- بغداد ايام الدولة العباسية "استفحل الخطر على الدولة العباسية في بغداد واوشكت وحدتها ان تتفرق"[3].

---

[1] واسلاماه، 206.

[2] قطر الندى، محمد سعيد العريان، 22.

[3] قطر الندى، 25.

- سامراء ايام المعتمد " كان الخليفة في قصره بسامراء ..."[1].
- الموصل ايام الدولة الطولونية " كان محمد بن ابي السراج في كرسي الامـــارة من بلاد الموصل..."[2].

واغلب الظن أن تعدد هذه الامكنة جاء موازياً لتشعب الاحداث وسعتها، مما جعلها ترد على نحو اشارات مكانية خالية من أي تفصيل دقيق.

تتخذ الرواية التاريخية احياناً عنوانا لها من احدى اسماء الامكنة فيها، وذلك لاسباب يصعب حصرها، منها الدلالة على الحقبة التاريخية عن طريــق وسـمها بمكان مشهور، كما في رواية كفاح طيبة لنجيب محفوظ،وغادة العراق لعمر ابــي النصر. ورواية (باب زويله) لمحمد سعيد العريان من هذا اللون من الروايـــات، اذ تتخذ لها عنواناً من احد الامكنة التاريخية فيها، ويمثل (باب زويلـــه) فـــي اغلـــب حالاته مكاناً عدائياً لكثرة الصراعات والحروب بين المماليك والعثمانيين من جهة، والمماليك واقرانهم من جهة ثانية للاستئثار بحكم مصر، فما من مرة ظهر فيها هذا المكان على مستوى السرد إلا وكان مشحوناً بالتوتر والخوف وكأن الكاتب كرســه ليكون مرآة عاكسة لما يريد تصويره من اضطراب وفتن وقتل لمرحلة فاتت مـــن تاريخ مصر الإسلامية، ولم يكن للمؤلف بد إلا ان يجسد مأساوية احداثـــه مكانيـــاً، فجعل من باب زويله ساحة حرب ووكر للمرتدين واصحاب الدسائس والمؤامرات، كما يبدو لنا (باب زويله) عبر احد المقاطع من الرواية المعنونة باسمه:

"سرى الرعب في كل انحاء المدينة، كأنما شب حريق جائح، او هبت ريـــح عاصفة لا تبقي ولا تذر فغلق التجار دكاكينهم واستوثقوا من اقفالها، وسدت ابواب الدروب حتى لا يكاد ينفذ منها الرجل، واختفت البضائع من الاســواق فــلا بـــائع ولامشتري، وهدأت الرجل في الطرقات فلا يمشي مـــاش ولا راكـــب إلا حـــذرا،

---

[1] قطر الندى، 34.

[2] قطر الندى، 44. وينظر: 93، 52، 18، 83.

ويخاف ان يأخذه الموت من كل ناحية وقبع النساء والاطفال وراء استار النوافذ المغلقة يرقبون الطريق في انتظار الاباء والازواج الذين تعوقوا في العودة إلى دارهم في هذا اليوم الذي ينذر بالشر[1]". كان المكان (باب زويله) مهيئاً لان يحتوي الاحداث بمأساتها وصراعاتها، فطالما كان مسرحاً لصراعات المتنافسين حول عرش مصر، فبعد ان تم القبض على (طومان باي) المملوكي من قبل العثمانيين، شنق وعلق، ايضاً، على باب زويله أمام حشد كبير من الناس منهم امه وابوه. ليتكرس باب زويله على مستوى السرد بعدائيته وكراهيته ويكون في الوقت نفسه شاهداً ووشماً على حقبة من اعنف حقب التاريخ المصري، إلا وهي الحقبة التي شهدت الصراع المملوكي العثماني والذي توارت ايامه ولياليه وعاشت امكنته شاهداً وقضية، ومنهلا عذباً، للمؤرخ والفنان على السواء. وتركت لدى القارئ ايضاً انطباعاً عن هذه المرحلة التاريخية، ومما زاد من فعالية المكان واثره براعة العريان في عرض الاحداث والصراعات من خلال وصف المكان واشراكه في تحفيز الاحداث وتجسيدها، كما يتضح في هذا المشهد الختامي من رواية (على باب زويله):

"واستجمع الشيخان قواتهما الذاهبة ومضيا في طريقهما يشقان الزحام، وبلغا باب زويله بعد نصب ومشقة.

وكان على الباب جسد معلق قد شددت حول رقبته الحبال، وتعلقت به انظار الناس وارتفع بكاؤهم إلى السماء!

وهتف كل من الرجل والمرأة في وقت معاً

ولدي طومان!

---

[1] على باب زويله، محمد سعيد العريان، 78.

وتعلقت به اعينهما كأنما ينتظران رد الجواب، وكانت عيناه مفتوحتين، كأنه قد رأى وسمع وعرف اباه وامه، وكانت شفتاه منفرجتين كأنما يرسل اليهما ابتسامة رضا واطمئنان... وتحية!"[1].

حسنا فعل العريان عندما استثمر هذا البعد التاريخي للمكان ليصور من خلاله احداثه بانسيابية عالية من دون تكلف او اقحام، ورسم صورة صادقة عـن الحقبـة التاريخية عن طريق وصفه للمكان عبر ما يسمى بـ (الزمكانية) او (الكرونطوب)، وبهذا المستوى من الاداء الفني على صعيد المكان، يمكـن ان نقـول أن الروايـة التاريخية العربية بعد 1939 استطاعت، بفضل بعض نماذجها، مـن ان تتجـاوز محنة الرواية التاريخية الكلاسيكية، التي ظل المكان وانماطه فيها هامشياً إلى حـد كبير[2]. بيد ان قسماً اخر من الروايات التاريخية العربية التـي كتبـت فـي هـذه المرحلة، لم تستطع ان تتجاوز روايات الرواد من حيث الاداء الفني والصياغة، فقد تابع طه حسين في روايته الوعد الحق الرواد متابعةً دقيقة وحذا حذوهم من حيـث كثرة حشده للارقام والتواريخ، وذكر الشخصيات التاريخيـة باسـمائها وانسـابها الحقيقية والبيئات التي عاشت فيها هذه الشخصيات وشهدت الاحداث، ومن ثم فهـو اقرب إلى المؤرخ منه إلى الفنان لانه لا يميل كثيراً إلى ذكر الامكنة الموضوعة او المتخيلة، بل انه يكاد لا يذكرها اطلاقا، في حين يلوي إلى الاشارة إلـى الامكنـة التاريخية ذات الوجود الحقيقي اينما يجد ذلك مناسباً في سرده، فرواية الوعد الحق محشوة حشواً بالامكنة التاريخية ولا سيما المدن مثل مكة، والطـائف، والمسـجد النبوي وغيرها[3] وعلة ذلك ترجع إلى هاجس طه حسين في اضفاء الواقعية علـى

---

[1] على باب زويله، محمد سعيد العريان،358.

[2] ينظر: تطور الرواية العربية في مصر، 155. ينظر: البناء الفني في الرواية التاريخية، 173. ينظر:(هل لدينا رواية تاريخية)عبد الفتاح الحجمري، مجلة فصول، م/16 العدد 3 السنة 1997، 60.

[3] ينظر: الوعد الحق، طه حسين، 55، 67، 93، 103، 111.

احداثه، فرأى في المكان التاريخي صاحب الوجود الحقيقي، واحداً من الطرائق التي تحقق له غايته وتسم احداثه بالواقعية.

إن للمكان الواحد داخل الرواية قابلية التحول من نمط إلى أخر ومن سمة إلى أخرى، وتعد عملية التحول هذه شيئاً مهماً في بناء المكان في الرواية، لأن تحول المكان من نمط إلى آخر يصاحبه عادة تحول في مجرى الاحداث والمواقف داخل الرواية، ويساعد تحول المكان على هذا النحو في تجسيد الاحداث وعرضها، فضلاً عن ذلك فان عملية التحول من مكان اليف، مثلاً إلى مكان معادي او العكس او من مكان مغلق إلى مفتوح من شأنها ان تفجر دلالات كثيرة يمنحها المكان، على وفق هذا التأسيس بنى نجيب الكيلاني امكنته في رواية اليوم الموعود، اذ انفتح المكان الواحد عنده على انماط مكانية عدة صاحبت التحولات في مستوى الاحداث، فمدينة المنصورة التاريخية، مثلاً التي يتردد ذكرها في اكثر من تسع وحدات وصفية[1]، بدت مدينة عدائية، بوصفها مكاناً للحرب الدائرة بين الصليبيين بقيادة لويس التاسع عشر وبين المسلمين:

"وكانت المدينة على نواة بركان يتفجر، والارتباك يسودها، والغبار المثار يتصاعد في سمائها والتوتر يرتسم على الوجوه وانتظار النتيجة الحاسمة يبعث القلق والتوجس في النفوس"[2]. ومن ثم شهدت مدينة المنصورة تحولاً في نمطها العدائي لتتحول إلى مكان آمن وأليف مواكبة بذلك تغير الاحداث وتطوراتها، فبعد ان ظفر المسلمون بقيادة شجرة الدر بالصليبيين في يوم مشهود، بدت المنصورة على غير عادتها أليفة وجميلة، كأنها تشارك الناس افراحهم:

"افاق عدنان من شروده وقد بدت المدينة لناظره من بعيد مدينة المنصورة بمبانيها وزرعها وجلالها، ولمح افواج الناس قد أثاروا الغبار الكثيف في جنبات

---

[1] اليوم الموعود، نجيب الكيلاني، 55، 80، 49، 174، 178، 179، 184، 249، 251.

[2] اليوم الموعود، 173.

الافق، لم يكن من الصعب أن يدرك سر تجمعهم، فقد كانوا في مهرجان النصر العظيم، ينتظرون مقدم الملك الفرنسي الذي اراد ان يحتل بلادهم، ويستعبد ذريتهم فكان ان حفر لمجده قبراً..."[1].

وثمة امر أخر يمكن ملاحظته في نمط المكان في الرواية التاريخية العربية غير تغير المكان مع تطور الاحداث الروائية، وهو ما يتعلق بالتأثير العاطفي او النفسي للمكان التاريخي ولا سيما المكان التاريخي المقدس عبر ارتباطه بماضي الشخصية وعقيدتها، مما يسهم في اثارة شجون النفس وعواطفها. وربما يكون عمر أبو النصر كاتب رواية غادة العراق قد استثمر هذه السلطة التي يثيرها المكان التاريخي في نفس الشخصية عندما جعل من الكعبة المشرفة بوصفها مكاناً مقدساً بكل ما تولده في النفس من انفعالات عاملاً في الكشف عن شخصية سعيد وماضيها، الذي أثرت فيه صورة الكعبة وحجاجها على نحو واضح فراح يتذكر تلك الايام الجميلة التي قضاها فيها قبل ان تتوالى عليه المصائب والشدائد. فلنرى ما الذي ولدته رؤية الكعبة المشرفة في نفس سعيد: " أصابته رعدة عندما تراءت امامه أطياف الماضي وهو يقف على جبل عرفات، في وسط الاف من الحجاج قصدوا مكة للقيام بفريضة الحج والطواف حول الكعبة، ثم زيارة قبر الرسول ﷺ في المدينة، ما استطاعوا إلى هذا سبيلا...

وفاضت عيناه، وتدافعت امامه اخبار المأسي التي تعلقت بتاريخه، فقد مات جده وهو يحارب الخوارج، وذهب ابوه لمآبه في معركة وقعت على الحدود بين العرب والروم، فتولت الصبي أمه بالعناية والرعاية حتى استقام شاباً قويا مفتول العضل قوي الشخصية، قد أخذ من علوم عصره بالحظ الذي يتوفر لمثله في بلد كمكة"[2].

---

[1] اليوم الموعود، نجيب الكيلاني، 249.

[2] غادة العراق، عمر ابو النصر، 131.

وتضم غادة العراق امكنة تاريخية أخرى شكلت المدن القسم الاكبر منها، من ذلك ذكر الراوي لمدينة مكة والبصرة، والكوفة ايام ثورة الخوارج. وما يجعلنا نعد هذه المدن أمكنة تاريخية هو اقترانها بحقبة زمنية معينة، أي ان البعد الزمني حاضر فيها ويشير إليه الراوي على استيحاء احيانا، ويذكره صراحة احياناً أخرى، كما فعل في ذكره لمدينة الكوفة مثلاً التي حددها زمنياً بالحقبة التي حكم فيها عبد الملك بن مروان الخليفة الاموي، وذلك في حدود عام 82 للهجرة، والبصرة ايام ثورة الخوارج وهكذا. وعبر تحديد الحقبة الزمنية، على النحو المذكور، توافر في هذا النمط من الامكنة (المدن) شرط من شروط المكان التاريخي التي تم تحديدها سلفاً، ومن أمثلة هذا النمط من الامكنة في رواية غادة العراق وصف الراوي لمدينة الكوفة:

"نعم سعيد بحياته العائلية عدة اشهر، لم يفارق فيها الكوفة، ولا شارك في حرب ولا قتال... بعد ان تمكن الحجاج بن يوسف الثقفي من القضاء على الخوارج في شرق العراق وغربه... وكان ان ضم عبد الملك بن مروان الخليفة الأموي خراسان ونجستان إلى الحجاج فوق امارة الكوفة والبصرة، فأعطى الحجاج ولاية خرسان للمهلب بن ابي صفره، قاهر الخوارج، فظل على حكمها حتى وفاته سنة 82 للهجرة..."[1].

المكان الموضوع (المنتحل): وهو كل مكان فاقد لشرطه التاريخية وامتداده الزمني، ومنفصل عن اتصاله المباشر والحقيقي بالواقع المعيش، ويمتاز هذا المكان بكون الروائي فيه لايحاكي امكنة الحقبة التاريخية التي يختارها محاكاة حقيقية، وانما يعمد الى ابتداع امكنة موضوعة ومفترضة من محض خياله؛ لاغراض فنية وبنائية. وهو على النقيض من المكان التاريخي من جهتين، الاولى كونه فاقداً لشرطه التاريخي وامتداده الزمني، اذ يمثل مكاناً متخيلاً وموضوعاً، والثانية كونه

---

[1] غادة العراق، عمر ابو النصر، 131.

يمثل مكاناً غير حقيقي لا يمت إلى الواقع الفعلي بصلة كبيرة، ولا يذكر الروائي أمكنة الحقبة التاريخية الفعلية ذكراً صريحاً وانما يستعيض عنها بأخرى وهمية وموضوعة. ولا تكاد رواية تخلو من هذا النمط المكاني، بيد ان هناك روايات تاريخية عربية حظيت بحضور واسع لهذا النمط المكاني المفترض اكثر من غيرها من هذه الروايات، سنوحي 1943، ومرح الوليد 1943، وفارس بني حمدان 1945، وغادة رشيد 1945، والثائر الاحمر 1946، والآم جحا 1946 وعنتره بن شداد، ابو الفوارس 1947 وغيرها.

تتخذ رواية (سنوحي) من الحقبة الفرعونية المعروفة ميداناً لاحداثها، غير اننا لا نعثر فيها على امكنة تاريخية حقيقية تنتمي إلى هذه المرحلة التاريخية المهمة، في حين تطالعنا في الرواية امكنة موضوعة ومفترضة كثيرة تقتصر مهمتها على كونها الارض التي تجري عليها الاحداث من دون ان ترتبط بها ارتباطاً وثيقا فلا تستطع اوصاف المكان وهيئته ان تمنحنا انطباعاً عن العصر الفرعوني. فثمة اماكن موضوعة تشكل القصور القسم الاكبر منها، وهي غالباً ما توصف بعبارات متشابهة ومتكررة تذوب معها أي خصوصية تاريخية تجعلنا ننسبها إلى عصر معين فهي – أي القصور – واسعة وذات الوان زاهية وغرف فخمة ويتوسط احدى هذه الغرف الملك وإلى جانبه حاشيته " غدوت على قصر (اني) فلم البث طويلاً حتى اذن لي بالدخول إلى حجرته الخاصة، كان جالساً هناك على اريكة زرقاء تضاهي بزرقتها لون الخوان الذي بين يديه ولون جدران الحجرة، وعلى جانبه زوجته..."[1].

وكامتداد للنمط المكاني المفترض في هذه الرواية يصف لنا الراوي مكاناً مفتوحاً واليفا تمثله احدى الجزر التي تظهر على مستوى السرد اكثر من مره، عبر رحلة صيد قام بها الملك. وقد خلع الراوي على هذا المكان كل ما يجعله مكاناً اليفاً

---

(1) سنوحي، محمد عوض محمد، 43.

وحميما فثمة مساحات مائية كبيرة على ضفافها عشب أخضر ونخلات وزهر مختلف ألوانه والجزيرة "يكسوها ورق النيلوفر، ويخرج منها زهر الشنين الجميل كأنه نجم يضيء، وقد نبت وسط الماء حشد هائل من البردي، قد أرتفع ساقه ورأسه فوق سطح الماء وغابت أصوله في القاع، وهو يبدو مجتمعاً ملتفاً في صورة جزر صغيرة. وتميل من المستنقعات معظمها، تاركاً مساحات قليلة من الماء تجري فيها الزوارق، وأخرى يرتفع فيها الثرى قليلاً عن سطح الماء، فتنمو فوقها طائفة من السنط والطلح والنخيل..."[1].

ويبدو ان ثنائية ضدية تتشكل داخل هذه الرواية بين المكان المغلق، وتمثله القصور والغرف والمكان المفتوح وتمثله الجزر والشواطئ والانهار والفضاءات المفتوحة، بيد أن العامل المشترك بين هذه الامكنة في رواية سنوحي تتجسد في كون هذه الامكنة جميعاً، المفتوحة والمغلقة تمثل امكنة موضوعة ومنتحلة لا يمكن ان ننعتها بالتاريخية. وتتكرر الامكنة الموضوعة المغلقة في روايتي علي الجارم (مرح الوليد وفارس بني حمدان)، وتشكل القصور والسجون والغرف القسم الاكبر منها، اما القصور فيبدو أمر حضورها طبيعياً لروايتين تتخذان من حياة الامراء والقادة والاعيان ركنا اساسياً في بنائها للحدث الروائي، فالاولى تدور حول حياة ملك شاعر لاه بكل ما تنطوي عليه هذه الحياة من اسباب الترف والنعيم والمتمثلة بالقصور الفخمة وجلسات المنادمة والشعر فكان قصر الوليد بالشام وقصور الخلافة الاخرى، احدى اهم الامكنة التي شكلت مناخاً ملائماً لعرض مثل هذه الاحداث ويتكرر حضورها على نحو واسع، وإن كان اغلبه موضوعاً من صنع خيال الراوي ولا يستند، كثيراً، إلى حقيقة تاريخية مدونة، لإن ما جادت به كتب التراجم والسير والتاريخ لا يصل إلى هذا الوصف المسهب والمطول الذي خصه علي الجارم لوصف القصور، من ذلك وصفه لقصر الوليد، مثلاً:

---

[1] سنوحي، 74. وينظر: 75، 72، 99.

" قصر راسخ القواعد، شامخ الذرا، رسا أصله فوق شرف عال من الارض، وارتفعت قبابه في الجو كانها تطلب شيئاً في السماء. وقد موهت بالنضار، وسطع عليها الاصيل، فأرسلت شعاعاً كان اجمل من الأصيل، وابهى من خالص النضار. وامتدت حول القصر البساتين الفيح تجري بها الجدوال بطيئة متعثرة، كأنها تخشى ان تلتقي بنهر بردى فيلتقمها زخاره الخضم، ويدور بها كالمذعور فيقتحم كل دار وينفذ من كل حائط..."[1].

ويمضي الراوي على هذا النحو مسترسلاً ومسهباً في وصف محتويات القصر واشيائه من ممرات وغرف وقاعات على مدار الصفحات القادمة، ويرد ذكر هذه الامكنة كثيراً في رواية (مرح الوليد)[2]. ولا تختلف رواية (فارس بني حمدان) للكاتب نفسه كثيراً عن رواية (مرح الوليد)، اذ تدور احداثها، ايضاً حول شخصية مشهورة في التاريخ العربي وهي شخصية ابي فراس الحمداني شاعر بني حمدان وفارسهم وأميرهم، ذائع الصيت الذي تربى شأنه شأن الامراء والملوك داخل القصور وعرف من اسباب النعيم والمجد ما جعله يغذ السير دفاعاً عن ملكه الذي سلب، وعن مجده الضائع بعد الهجمات المستمرة للروم على قومه. فأنى له ان يعدل عن استرداد حقه المسلوب ويركن إلى الاستسلام والدعة، فهو لن ينسى يوماً ان هذا القصر الذي شهد طفولته وصباه جزء منه، من تكوينه، انه، بوصفه مكان الطفولة، متأصل في اللاوعي، -حسب باشلار- لذا راح ابو فراس يراهن على حياته دفاعاً عن قصر آبائه واجداده غير آبه بالاخطار والاهوال.

هذا موجز الرواية ومفادها، تأصل المكان الاليف (القصر)، في نفس ابي فراس الحمداني الشاعر الحالم الرقيق مما، ادى بالرواية إلى المبالغة احياناً وهي تتابع وتصف تعلق ابي فراس بالمكان، تعلقاً اشبه بالهيام او بالجنون، اذ ادى شغفه

---

(1) مرح الوليد، علي الجارم، 5 ومابعدها.

(2) ينظر:مرح الوليد، 55، 67، 93.

بمكان الطفولة أخيراً، إلى سعيه المتواصل من اجل استرداد ملكه، فكانت النتيجة ان دفع الثمن غالياً عندما ولى وجهه شطر التراب كل التراب في احدى المعارك الحاسمة مع الروم المحتلين، فدفن ابو فراس بربوة دمشق، ودفنت معه روح يملأها الاباء، روح ملك وشاعر وانسان عربي أصيل أحب وطنه ومكانه، وضحى من اجلهما باعز ما يملك ولنترك الراوي يصف لنا قصر بني حمدان الذي يمثل مقطعاً من مقاطع عده[1] اعدت لوصف هذا النمط المكاني في رواية (فارس بني حمدان)، التي يدور محورها الاساس حول تعلق الشخصية بالمكان:"... امتاز بين قصور مدينة منبج احدى مدن الشام بضخامة بنيانه، وارتفاع شرفاته، وروعة زخارفه. وكان يقوم فوق أكمة بالشمال الغربي من المدينة بالقرب من عين المرج بين الخمائل والزهر، والحدائق الفيح، وكان القصر يموج بمن فيه من الجواري، يذهبن في انحائه هنا وهناك، وقد غشيت وجوهن سحابة من الحزن الصامت المكبوت. كان هذا القصر لابي العلاء سعيد الحمداني، عظيم اسرة بني حمدان وشاعرها المعلم، الذي هابته القبائل النازلة بالشام"[2].

اما رواية علي الجارم الثالثة (غادة رشيد) فشكلت ثنائية متعارضة مع روايتيه السابقتين على صعيد النمط المكاني،إذ استعمل الجارم فيها انماطاً أخرى من الامكنة تختلف عن تلك التي ألفناها في (مرح الوليد وفارس بني حمدان) وربما يعود سبب هذا التغيير إلى تباين ميدان الاحداث وطبيعتها بين هذه الرواية وروایاته الأخرى، فغادة رشيد لاتدور احداثها حول حياة شخصية مشهورة – كمارأينا في الروايتين السابقتين – وانما تتخذ من حياة الجماعة في مدينة من مدن مصر ميداناً لاحداثها التاريخية، ويهيء الكاتب تبعاً لذلك انماطاً مكانية تختلف تماماً عن تلك التي استعملها سابقاً، مراعياً في ذلك تغير الاحداث الروائية وتكنيكها، والمناخ العام للرواية، لذلك كله ضمت روايته الجديدة (غادة رشيد) أمكنة يمكن عدها من بعض

---

[1] ينظر: فارس بني حمدان، علي الجارم، 55، 67، 113.

[2] المصدر نفسه، 83 ومابعدها.

الوجوه، امكنة تاريخية مفتوحة وأليفة، والمثال على ذلك وصفه للنيل ومدينة رشيد في مستهل الرواية وهما يمثلان مكانين اليفين ومفتوحين في الآن نفسه، فضلاً عن كونهما مكانين تاريخيين معروفين لهما حضورهما وامتدادهما الزماني:

"كانت مدينة رشيد في هذا الصباح جاثمة فوق الشاطئ الغربي، بعظمة منازلها وارتفاع مآذنها، تنعم بلذة الهدوء الذي احتواها في اثناء الليل، إلا ما كان من العملة الذين اتجهوا افواجاً إلى مضارب الأرز... وكانت شوارعها ضيقة ملتوية، تقوم على حافتيها منازل بنيت بطوب صغير الحجم أجيد إحراقه، حتى أصبح كالحجر الصلد. وأعظم ما كانت رشيد تزهى به شارعان عظيمان،أحدهما شارع البحر، والثاني شارع مواز له يبتدئ من مسجد المحلي، وينتهي جنوبا بالمسجد الجامع المسمى مسجد زغلول، وهو من المساجد النادرة المثال بمصر، تزيد رقعته على رقعة الجامع الازهر، به مساكن لطلاب العلم الغرباء، وكان يلقي الدروس به طائفة من كبار علماء المدينة، اشهرهم الشيخ احمد الخضري والشيخ ابراهيم الجارم، والشيخ محمد صديق..."[1].

ويطرأ على انماط الامكنة في رواية غادة رشيد تحاولات وتغيرات عدة تبعاً للتحولات النفسية والشعورية التي تطرأ على الشخصية التي تسكن هذا المكان، فهذه (لورا) التي جاءت مع قوات الاحتلال تشعر بعد مضي اعوام عدة قضتها في (رشيد) انها صارت تحبها حبا جماً لم تستطع ان تخفيه عندما أقلتها السفينة عائدة بها إلى موطنها الاصلي فاخذت تنظر إلى رشيد عن بعد وشيعتها بكلمات تفيض حناناً على موطنها الأصلي فاخذت تنظر إلى رشيد عن بعد، وشيعتها بكلمات تفيض حنيناً وشوقاً، وهي التي جاءت يوماً مع جيوش الغزو تحمل في نفسها حقداً موروثاً لهذه المدينة. فيا ترى ما الذي حصل للورا؟ ولماذا تبدل احساسها نحو رشيد؟.

---

[1] غادة رشيد، علي الجارم، 13.

يبدو ان التغيرات التي تطرأ على المكان هي بالاساس تحولات في المستوى النفسي او الشعوري للشخصية التي تقطن هذا المكان، فـ (لورا) تشعر نحو مكان واحد بشعورين مختلفين يسمان المكان بسمتين ونمطين مختلفين ايضا تبعا لتباين منظور الشخصية بازاء المكان، فتتحول (رشيد) المدينة التاريخية، طبقا لمنظور لورا من مكان معادٍ غير اليف إلى مكان أليف وحميم. ولا بأس في هذا فان للمكان منزلة عظيمة في النفوس، ادرك الجارم ابعادها واحسن ترجمتها في روايته. فشخصياته عندما تعبر عن حبها وتعلقها بالمكان تعبر بصدق وحرارة، حتى كأنك تشعر بحرارة انفاسها واناتها تلمس وتسمع من ثنيات السطور، فتشعر لورا في مشهد الوداع لمدينة رشيد: " حينما جاوزت السفينة بنيكلسوث وابنته لورا معالم رشيد احست لورا بكثير من الحزن على فراق وطنها الثاني، وموطن حبيبها الاول، وذكرت ايام سرورها ومجالس البهجة والأنس، وتفتت قلبها حسرة على فراق محمود، لأنها رأت في لحظة أن صروح آمالها قد تهدمت مرتين..."[1].

وقد لا يكون التزام الروائي بالحدث التاريخي سبباً كافيا لوصم امكنتها جميعاً بالتاريخية او القدم، فهناك أمكنة موضوعة وتخيلية يفرضها البناء السردي، ولا يعد وجود مثل هذه الامكنة تزييفا للحقبة التاريخية ميدان الاحداث، لإننا بازاء عمل ادبي تخيلي لا يمكن قياسه على وفق حقائق التاريخ المتواترة. فهذه رواية (الثائر الاحمر) لعلي احمد باكثير تدور حول حدث تاريخي معروف، وهو ثورة القرامطة، ومع هذا فإن الغالب على امكنتها سمة الافتراض والتخييل، بمعنى انها تنفصل عن الخط الزمني او التاريخي، وباكثير تارة يصف سوقاً عاماً وتارة يصف الطبيعة، وأخرى أزقة وطرقات وتغيب في هذه الامكنة جميعاً الدلالة التاريخية الواضحة التي يوفرها المكان او ما يسمى بـ (تاريخية المكان) والتي تجعل هذه الامكنة تنتمي إلى حقبة تاريخية بعينها، ومن امثلة عرضه للامكنة الموضوعة وصفه للسوق الذي يمثل مكاناً موضوعاً: " وسارحمدان في طريقه غضبان أسفا حتى بلغ

[1] غادة رشيد، 122.

سوق القرية دون قصد منه... فأخذ يمشي في أزقته الضيقة بين الحوانيت الصغيرة، وقد بدأت حركة الناس تخف في السوق من اجل الحر، وطفق الباعة يرتبون بضائعهم او يرشون الماء امام حوانيتهم ليخففوا وقدة الشمس، وجلس بعضهم قدامها يتحدثون، ثم وقف أمام حانوت صغير مغلق هو حانوت ابن عمه"[1].

ومن أمثلة هذا النمط من الامكنة المفتوحة والموضوعة وصفه للطبيعة[2] وباحة الجامع[3]. ويبدو ان باكثير لا يعتني كثيراً بذكر المكان التاريخي وان فعل ذلك في المرات القليلة فانه يذكره، على استيحاء وعلى نحو سريع مستعجل، كما فعل في اشارته لبعض المدن المهمة مثل بغداد والكوفة[4]. وربما يعود السبب في ندرة الامكنة التاريخية في رواية الثائر الاحمر إلى أهتمام كاتبها بسرد الحدث اولاً، واحساسه العام بانه يكتب عن مرحلة معروفة بامكنتها واحداثها، مما جعله يذكرها على شكل اشارات مبثوثة هنا وهناك في السرد، جاء ذلك كله على حساب حضور واسع للأمكنة الموضوعة (غير التاريخية) والتي استعان بها باكثير لربط احداث روايته بعضها ببعض. وتظل لكل رواية خصوصيتها وظروفها التي تملي عليها اختيار نمط مكاني دون أخر، فليس عيبا غياب الامكنة التاريخية او حضورها في رواية ما، كما لا يعد ضرراً حضور الامكنة الموضوعة طالما ان ذلك يتماشى مع مقتضيات البناء السردي للرواية التاريخية.

تعد روايتا الام جحا، وجحا في جانبولاذ لمحمد فريد ابي حديد مؤشراً فنيا يؤكد عن تخلي ابو حديد عن الالتزام الكامل بالحقيقة التاريخية التي الفناها في معظم رواياته السابقة، مثل عنترة بن شداد، الملك الضليل، الوعاء المرمري، وغيرها، فروايتاه الجديدتان لا تلتزمان بالحدث التاريخي التزاماً كبيراً، فهو لا يعدو

---

[1] الثائر الاحمر، علي احمد باكثير، 39.

[2] ينظر: الثائر الاحمر، 59.

[3] ينظر: الثائر الاحمر، 44 ومابعدها.

[4] ينظر: الثائر الاحمر، 18، 143.

فيهما إلا خيطا رابطاً واطاراً عاماً تتضح معالمه باشارات بسيطة تؤكد انتماءه لجذره التاريخي الحقيقي، في حين يغلب على احداث الرواية الخيال الفني، وهذه القضية الفنية قد أثرت في بناء المكان، وتوظيف انماطه في رواية الام جحا، إذ جاءت امكنتها موضوعة وغير تاريخية، فجحا الشخصية الشعبية والمتخيلة هي الأخرى، يهيم حبا وشغفا بمدينة(ماهوش) التي تؤكد بعد تفكيكها (ما.. هو... شئ) على سمة التخييل والافتراض اللتين تتصف بهما المدينة، ومن ثم تعني رمزاً لضياع جحا وغربته بعد ان رحل عن مدينته التي ظل الشوق يؤرقه اليها، فجاءت اوصافه عنها بمثابة سمفونية من الحزن والندب والشكوى، تأكيداً على تجذرها في نفسه وارتباط الانسان بوطنه ارتباطاً لا شعورياً. فجحا يصفها على انه راوياً ومشاركاً على هذا النحو:

"خرجت من وطني ماهوش أسير كالاعمى، والافكار تاخذني من كل جانب والانفاس تكاد تمزق صدري، ونظرت حولي فرايت ربوة ماهوش الخضراء تبتسم للصباح، اذ تلقي عليها الشمس اول شعاعها الذهبي، ورأيت سماءها والسحب تزخرف أطرافها بنسيج سحري من الفضة والذهب واللؤلؤ والياقوت. هذه السماء هي التي ملأت قلبي تسبيحاً وعلمتني من المعاني ما تعجز عنه كتب الفلاسفة ومباحث العلماء.

والقيت نظري على نهر ماهوش إذ تنحدر إليه الجداول الصافية تتدفق من عيون رائعة باردة تنبع من قمة الربوة ثم تسير في جداولها والتي تلمع في مجاريها الحصباء كأنها الدور انفرطت من عقود الحسان. ورأيت بيوت ماهوش على سفح الربوة، تتخللها البساتين بما فيها من نبت بين قصير وطويل، وبين مورق ومجرد... هذه هي ماهوش لذة العين وبهجة القلب وشفاء الصدر"[1].

---

[1] الام جحا، محمد فريد أبو حديد، 32.

ويبدو ان الامكنة الموضوعة والمنتحلة في رواية الام جحا، هي من نمط الامكنة الاليفة وتمثلها المدينة، مهد الطفولة الاول، التي تزداد قرباً من الشخصية عند اغتراب الشخصية مكانياً، كما حصل لجحا الذي خلع عليها اوصافاً تنم عن تعلقه بمدينته ماهوش في اكثر من موضع في الرواية[1]. وثمة نمط أخر يمكن رصده في ضمن تصنيف المكان الموضوع وهو المكان المفتوح، إذ تشكل الصحراء، بوصفها مكاناً مفتوحاً، النصيب الاوفر في روايات ابي حديد، ويعود السبب إلى طبيعة رواياته ذاتها، حيث تتخذ من الحقبة التاريخية للجزيرة العربية، قبل الاسلام، ميداناً لاغلب احداثها، كما في رواياته الملك الضليل امرؤ القيس، المهلهل سيد ربيعة وعنترة بن شداد. بيد ان الملاحظ على روايات محمد فريد ابي حديد أن تكرار مثل هذا النمط من الأمكنة لا يبعث الملل عند القارئ او يشعره بنوع من التشابه في طريقة وصف المكان وبنائه، لبراعته في انتقاء الفاظه ومعانيه، وتنوع اوصافه، ورشاقة اسلوبه وعذوبته، من ذلك وصفه للصحراء واوديتها وحشائشها، وصفا ينم عن الفتها وجمالها:

"كان الربيع يغطي جوانب الوادي بكساء من الحشيش البارض والزهر اليانع، والسماء الصافية لا تشوبها سوى قطع متفرقة من السحاب الأبيض. وكانت الشمس تميل نحو الغروب عندما اقتربت القافلة من فم الوادي عند ظلال أكمة من نخيل وسدر وأثل، وسارت الأبل في قطار طويل تخطو خطواً وئيداً لا تعبأ بشيء من حولها..."[2].

وفي موضع أخر من رواية عنترة بن شداد[3] يجعل الراوي الصحراء تتلون بالوان الطيف، ويفيض عليها من اوصافه ما يسمو بها نحو الجمال والروعة، وقد يتماهى وصفه للمكان كثيراً مع الحالة الشعورية للشخصية التي تسكن هذا المكان،

---

(1) الام جحا، محمد فريد أبو حديد، 32.

(2) عنترة بن شداد، محمد فريد ابو حديد،1.

(3) ينظر:عنترة بن شداد، 47.

فالصحراء بوصفها مكاناً مفتوحاً، تشهد تحولاً تبعا للحالة التي تمر بها الشخصـية، فهذا عنترة يعود بعد رحلته الطويلة والشاقة إلى العراق، يعود وقد أخذ الشوق منه مأخذاً عظيماً، فيرى في الصحراء بعد عودته، ما لم يره من قبل، وهو الذي عاش فيها حياته كلها، رآها وصورها كأنها احب واجمل مكاناً إلى نفسه، وصورها على وفق منظوره الخاص لا على وفق منظور انسان لم يألف حياة الصحراء وطبيعتها:

"فعادت إليه صوت الماضي كأنه لم يفارق تلك الارض إلا منذ ليلة، لقد كان كل شيء على عهده لم يتغير منه شيء، فالسماء لا تزال زرقاء صافية والرمال لا تزال صفراء لامعة والكثبان لاتزال تعلو وتهبط كأنها الأمواج العاتيـة فـي بحـر عاصف جمد فجأة"[1].

بهذا المعنى استطاع ابو حديد ان يوازن بين الشخصـية والـنمط المكـاني، متخيراً من انماط الامكنة ما ينسجم مع ابعاد الشخصية وطبيعتها. وتظـل للمكـان امتداداته وتنويعاته التي لا تنتهي الا بانتهاء رحلة الانسان على هذه الارض. وطبقاً لذلك يعد المكان من العناصر المهمة في بناء الرواية التاريخية، إذ يستطيع الروائي التاريخي الجاد ان يوحي من خلاله بالكثير من الانطباعات والتصورات الخاصـة بالعصر الذي يريد تناوله ووصفه.

[1] عنترة بن شداد، محمد أبو حديد، 162. وينظر: 176.

ببلوغرافيا بالروايات التاريخية العربية بعد عام 1939م

ت	الروايـــــــات	المؤلف	سنة الاصدار
1	عبث الاقدار	نجيب محفوظ	1939
2	زنوبيا	محمد فريد ابو حديد	1940
3	طارق بن زياد	معروف الارناؤوط	1941
4	الوعاء المرمري	محمد فريد ابو حديد	1941
5	فاطمة البتول	معروف الارناؤوط	1942
6	رادوبيس	نجيب محفوظ	1943
7	مرح الوليد	علي الجارم	1943
8	سنوحي	محمد عوض محمد	1943
9	كفاح طيبة	نجيب محفوظ	1944
10	المهلهل سيد ربيعة	محمد فريد ابو حديد	1944
11	سيدة القصور	علي الجارم	1944
12	سلامة القس	علي احمد باكثير	1944
13	قطر الندى	محمد سعيد العريان	1945
14	الملك الضليل (امرؤ القيس)	محمد فريد ابو حديد	1945
15	غادة رشيد	علي الجارم	1945
16	واسلاماه	علي احمد باكثير	1945
17	فارس بني حمدان (ابو فراس الحمداني)	علي الجارم	1945
18	الثائر الاحمر	علي احمد باكثير	
19	الآم جحا	محمد فريد ابو حديد	1946
20	ابو الفوارس عنتره	محمد فريد ابو حديد	1947
21	على باب زويله	محمد سعيد العريان	1947
22	الشاعر الطموح	علي الجارم	1947
23	خاتمة المطاف	علي الجارم	1947
24	شجر الدر	محمد سعيد العريان	1947

ت	الروايـــات	المؤلف	سنة الاصدار
25	جحا في جانبولاذ	محمد فريد ابو حديد	1948
26	اميرة قرطبة	عبدالحميد جودة السحار	1948
27	بنت قسطنطين	محمد سعيد العريان	1948
28	الى غرناطه	هاشم دفتر دار	1948
29	هاتف من الاندلس	علي الجارم	1949
30	سلمى التغلبية او قصة الفتح الاسلامي لتكريت	شعبان رجب الشهاب	1949
31	الوعد الحق	طه حسين	1949
32	عهد مضى	د. داود سلوم	1958
33	برق الليل	البشير خريف	1960
34	غادة العراق	عمر ابو النصر	1960
35	اليوم الموعود	نجيب الكيلاني	1961

البيلوغرافيا تناولت الروايات حسب تاريخ الاصدار للرواية، والمعلومات الواردة فيها حول تاريخ الروايات اخذت من مصادر عدة منها:

1- مدخل الى تاريخ الرواية المصرية،د. طه وادي.

2- بانوراما الرواية العربية الحديثة، د. سيد حامد النساج.

3- محمد فريد ابو حديد كاتب الرواية، د. منصور ابراهيم الحازمي.

4- الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث، قاسم عبده، د. ابراهيم الهـواري فضلاً عن التاريخ المدون في الروايات نفسها.

الخاتمـــة

تم الاشارة في هذا المسرد للروايات التاريخية التي خضعت للدراسة والتحليل المستقصيين، مع تجاوز الروايات التي ذكرت ضمنا ولم تحظ بمساحة تحليلية واسعة مثل رواية احمس بطل الاستقلال، لعبد الحميد جودة السحار، وملك من شعاع 1943 لعادل كامل، واحلام شهرزاد 1949 لطه حسين، وروايات تاريخية اخرى تقع خارج المدة الزمنية المحددة للدراسة مثل رواية الحجاج بن يوسف الثقفي لـــ(جرجي زيدان) وباب القمر لـــ (ابراهيم رمزي) وغيرها. ومن الضروري التنويه الى ان هذا الجدول خاص بالبحث فقط ولا يمثل الروايات التاريخية الصادرة بعد عام 1939 كلها، اذ فات البحث روايات تاريخية أخرى لم نستطع الحصول عليها لاسباب كثيرة ذكرناها في مقدمة الكتاب.

ليس من اليسير على الباحث استخلاص نتائج بحثه كاملة في خاتمته، وعليه سنقف عند بعض النتائج الرئيسة التي افضى إليها التحليل النصي لعناصر الروايـــة التاريخية وابنيتها. وفي البدء سنتعرض لاهم النتائج والمظاهر العامـــة التـــي تـــم رصدها في جنس الرواية التاريخية على نحو مجمل:

ظهر ان الرواية التاريخية في مرحلتها الجديدة – بعد الحرب العالمية الثانية– قد أخذت اتجاها فنيا جديداً له مميزاته وسماته الخاصة، اذ شـــهدت تطـــوراً فنيـــا واضحاً في بعض نماذجها على مســـتوى الشـــكل والمضـــمون. فعلـــى مســـتوى المضمون، مثلاً، تنوعت الحقب التاريخية والمراحل التي اخـــذ منهـــا الروائيـــون التاريخيون موضوعاتهم، من موضوعات تاريخية اسلامية، وفرعونيـــة، وبابليـــة، وعربية، وشعبية وغيرها. بعد ان كانت موضوعات المرحلة السابقة فـــي الغالـــب اسلامية. وتنوعت مسوغات كتابة الرواية التاريخية ومبرراتها عند الكتاب الجـــدد، بعد ان كانت تكتب في الغالب لاهداف تعليمية، فصـــرنا نستشـــف مـــن الروايـــة التاريخية في مرحلتها الجديدة اهدافاً قوميةً او وطنية او دينية، و تتخذ احياناً رمزاً

لقضية معاصرة، او ادانة لواقع معيش لم تستطع البوح به على نحو مباشر او تكتب لهدف اصلاحي تربوي، وتتخذ أخرى من الهدف الجمالي والفني سببا كافيا للكتابة في موضوع تاريخي.

وقد شهدت الرواية التاريخية الفنية تطوراً مماثلاً على مستوى الصياغة الفنية والشكل البنائي، يوم تحررت من سطوة الخبر التاريخي وموضوعيته في بنائها للحدث، وذلك عندما اتخذت من الواقعة التاريخية إطاراً عاماً لاحداثها، تاركةً المجال لجانب الخلق الفني والابداعي. فضلاً عن ذلك فانها مارست تحديثاً في اساليب بناء احداثها، بدءاً من الاسلوب التتابعي ومن ثم اسلوب التضمين والاسلوب الدائري، الذي رصد في بعض النماذج المحدودة جداً. والامر ذاته يقال بشأن الشخصية الروائية، التي تنوعت فيها اساليب العرض والتقديم، ووجه الروائيون التاريخيون اهتماماً اكبر إلى وصف سلوكها ومشاعرها واستجلاء البعد النفسي لها، الذي ظل مغيباً او معدوماً في الروايات التقليدية التي حصرت اهتمامها بوصف المظاهر الخارجية والسطحية للشخصية. اما المكان فقد وظف توظيفاً جديداً يخدم الهدف الفني عندما عبر عن طريقه الروائي عن الحقبة التاريخية، من دون ان يعمد الى الوصف التقريري والمباشر، وصار للمكان الروائي في هذه المرحلة تنويعاته وانماطه الخاصة التي تجعله فعالاً ومثمراً.

أما عن الظواهر الخاصة والنتائج التي توصلنا اليها في ضوء دراسة البنية السردية للروايات التاريخية العربية فكانت كالاتي:

على مستوى بنية الشخصية بدا لنا ان الشخصية في الرواية التاريخية صارت محط اهتمام الروائين التاريخيين الجدد، وتجسد هذا الاهتمام بالشخصية في نواح عدة: ناحية الاسلوب وعرض الشخصية وتقديمها وتقاسم الاسلوبان الأخباري والروائي مهمة عرض الشخصية وتقديمها، وان سجل الاسلوب الاخباري اغلبية بالقياس مع الاسلوب الدرامي، إلا ان وجود الاسلوب الدرامي وبتنوع تقنياته

ووسائله من حوار وحوار داخلي ومونولوج واسترجاع... الخ يعد بحد ذاته بمثابة تحديث على مستوى بناء الشخصية وتقديمها في الرواية التاريخية. اذا ما قيست بالرواية التاريخية الكلاسيكية في مراحلها الاولى التي عكفت في اغلب نماذجها على استعمال اسلوب اخباري في عرض شخصياتها وتقديمها. وثمة نتيجة اخرى خرج بها الكتاب على مستوى بناء الشخصية ووصفها تخص الاهتمام بالبعد النفسي والفكري للشخصية ووصفه وصفا دقيقاً في بعض الأحيان، بعد ان ظل الكشف عن هذا البعد المهم من ابعاد الشخصية مغيباً في الرواية الكلاسيكية التي ركزت جل اهتمامها على رصد البعد المادي الفيزيائي للشخصية وهذا في حد ذاته يصب في الاطار التحديثي الذي شهدته الرواية التاريخية في هذه المرحلة.

أما الناحية الثانية التي تفصح عن اهتمام الروائي التاريخي بالشخصية الروائية في هذه المرحلة، فهي نجاح بعض النصوص الروائية التاريخية في تحقيق مطلب مهم من مطالب بناء الشخصية وذلك عندما جعلت من بنية الشخصية عنصراً وبنية لا يمكن فصلها عن باقي عناصر السرد الاخرى، مثل الزمان والمكان والمنظور، منطلقة من كون الرواية بنية كلية وكائن حي لا يمكن تجزئته إلا على سبيل الدراسة والبحث. وتجلى هذا الفهم لوظيفة الشخصية من خلال دراسة الشخصية على وفق هذه العلاقات البنائية التي تقيمها مع مكونات السرد وعناصره. وتم ذلك عبر دراسة ثلاثة محاور رئيسة تمثل ثلاث علاقات تقيمها الشخصية مع مكونات السرد، المحور الاول: علاقة الشخصية بالمنظور ووجهة النظر، وخرج البحث عبر دراسته لهذا المحور بأن هناك علاقة واضحة بين هذه التقنية (المنظور) وبين الشخصية لها اثرها الفعال على مستوى بناء الشخصية في الرواية التاريخية، ووجدنا هيمنة ايديولوجية واحدة وصوت واحد منفرد هو في الغالب صوت الراوي الخارجي (الكاتب) على مستوى بناء الشخصية، اذ ظهرت معظم الشخصيات الروائية على مستوى السرد من وجهة نظر احادية مثلت صوت الراوي الخارجي، الا ان هذه الهيمنة لم تلغ وجود بعض النماذج القليلة من

الروايات التي لمسنا فيها تعدداً في الايديولوجيات والاصوات. أما علـــى مســتوى المنظور التعبيري فمن الملاحظ ان اغلب الروايات التاريخية العربيـــة فـــي هـــذه المرحلة تميل الى الاسلوب الانشائي الفصيح في لغة السرد على نحو عام، وربمـــا جاء ذلك على حساب الفكرة احياناً. فجاء ســردهم مــثقلاً بالمحســنات البديعيــة والبلاغية، مما اثر بدوره على اللغة المستعملة في حوارات الشخصيات، اذ اتسمت معظم حواراتهم بمستوى تعبيري واحد من دون ان يكون هناك تنوع في مســتوى الخطاب تراعى فيه طبيعة الشخصية ونمطها وتحول المكان واختلاف الزمان وهذا كله انعكس على اللغة السردية التي تقدم بها الشخصيات الروائية. وعلـــى صـــعيد المستوى النفسي للمنظور فقد بدا أن الرواية التاريخية تلجأ الى استعمال المنظـــور النفسي الموضوعي وبضمير الغائب (هو) في رسم الشخصيات الروائية وتقــديمها سردياً، وذلك اكثر من استعمالها للمنظور النفسي الذاتي بضمير المتكلم (انا).

أما المحور الثاني: الشخصية وعلاقتها بالحدث: فقد كشف لنا عـــن وجـــود علاقة ديناميكية تقوم بين الشخصية والحدث على اساس مبدأ التـــأثير والتـــأثر، اذ شكلت الشخصية في بعض النصوص عاملاً مهماً من عوامـــل تحريـــك الحـــدث الروائي وتصعيده مما يؤكد اهميتها ودورها الفاعل. وهذا الامر بحـــد ذاتـــه يعـــد مؤشراً جيداً وايجابيا يسجل لصالح الرواية التاريخية في مرحلتها الجديدة. بيـــد ان هذا النجاح لم يمنع من عرض نصوص روائية لم تراع هذا المطلب المهم.

وتأكد لنا عبر دراسة المحور الثالث وجود علاقة واضـــحة بـــين العنـــوان والشخصية، اذ حملت اغلب الروايات التاريخية في عنواناتها اســـماء شخصـــيات تاريخية وغير تاريخية ارتبطت معها بعلاقات عدة تم تصنيفها بحسب هذه العلاقات إلى ثلاث عنوانات رئيسة، يوحي كل عنوان من هذه العنوانات بطبيعـــة العلاقـــة القائمة بين الشخصية والعنوان (فالعنوان الدلالي) أطلق على مجموع الروايات التي اختارت عنوانات تمثل اسماء شخصيات تاريخية مشهورة للدلالة والأشـــارة إلـــى

الحقبة التاريخية التي أختارها الروائي ميداناً لاحداثه، من هـذه الروايـات روايـة طارق بن زياد، شجرة الدر، قطر الندي، فاطمة البتول، وغيرها.

وهناك تصنيفات أخرى للعنوان يمكن رصدها في الرواية التاريخية بحسـب طبيعة علاقتها بالشخصية، منها (العنوان التأويلي) وهو على العكس مـن العنـوان الدلالي، اذ يطلق على مجموع الروايات التي تختار عنوانا يمثل اسم شخصـية لا ترتبط بالاحداث والحقبة التاريخية التي تختارها ارتباطاً مباشراً صريحاً وانما تقوم على اساس علاقة تأويلية رمزية من هذه الروايات (سلامة القس، وبنت قسطنطين، الثائر الاحمر، ملك من شعاع وغيرها). ويوجد إلى جانب هذين التصنيفين تصنيف آخر للعنوان أطلقنا عليه (العنوان التصريحي)، لأنه يشير إلى الحقبـة التاريخيـة أشارة مباشرة وصريحة وذلك من خلال اسم الشخصية الذي يحمل العنوان.

وغالباً ما تكون الشخصية المسماة في العنوان هي بطلة الرواية، ومن هـذه الرويات روايات محمد فريد ابي حديد (امرؤ القيس) (المهلهل سيد ربيعة) (عنتـرة ابن شداد) وغيرها.

ومن النتائج الكثيرة التي يمكن تسجيلها في دراستنا لعنصر الحدث، هو هيمنة الاسلوب التتابعي في قص الاحداث على بقية ضروب وانساق بناء الحدث الاخرى، وذلك لخصوصية الرواية التاريخية كونها تقوم اساساً على قص حـدث أو احـداث ماضية في سياق ادبي، وغالباً ما تقص هذه الاحداث بنفس ترتيبهـا فـي الواقـع. وتميز الاسلوب المتتابع للحدث ببعض المميزات العامة، منها الاسـتهلال الموسـع للروايات التي اعتمدت على هذا الاسلوب في سرد احداثها، فضلاً عن ان الحـدث الذي قدم بهذا الاسلوب جاء، اغلبه، مقسماً على شكل فقرات واقسـام أو فصـول أخذت بعضها بتلابيب البعض. على الرغم من هذه الهيمنة التي حظي بها النسـق التتابعي في بناء الحدث فان هذا لم يلغ وجود انساق لخر مثل نسق التضمين الـذي وظف لاغراض فنية وجمالية، خاصة في الرواية التاريخية، لابعاد الملل والرتابـة

التي يولدها السرد التاريخي، واكساب العمل الروائي طابعاً فنيا عن طريق اضفاء الخيال على الحقائق التاريخية، ومعظم القصص المضمنة هي قصص غرامية لا تمت للتاريخ بكبير صلة. ووجدنا ان التضمين في الرواية التاريخية يمكن تقسيمه على ضربين بحسب علاقته بالحدث الرئيس او القصة الام هي: التضمين الداخلي والتضمين الخارجي وبالموازنة بين التضمين يلاحظ حضور واسع للتضمين الداخلي على حساب التضمين الخارجي.

ولقد شهدت الرواية التاريخية عبر مسيرتها الطويلة تطوراً ملموساً في مستوى بنائها للحدث اذ عثرنا على نماذج محدودة بنت حدثها بأسلوب متطور يمكن تسميته بالاسلوب الدائري.

وعبر دراسة عنصر اخر من عناصر البيئة السردية في الرواية التاريخية، ظهر ان الرواية التاريخية استطاعت في اغلب نماذجها توظيف المكان توظيفاً فنياً يخدم البناء العام فيها، فقد نجح روائيو هذه المرحلة من امثال نجيب محفوظ ومحمد فريد ابي حديد وعلي احمد باكثير ومحمد سعيد العريان وغيرهم من التعبير عن بيئة الحقبة التاريخية التي يكتبون عنها، تعبيراً صادقاً من دون اللجوء الى التقريرية والمباشرة في ذكر الاحداث التاريخية وامكنتها، واستطاعت بذلك امكنتهم من رسم تصورات صحيحة عن المرحلة التاريخية.

وكان الغالب على الوصف المكاني في الرواية التاريخية الاجمال والانتقاء لمفردات الوصف، اذ لا يميل الروائي الى استقصاء معالم المكان المادية كلها وانما يكتفي بالضروري منها، في حين يكون همه منصباً على وصف الحركة داخل المكان او ما يسمى بالوصف المسرد او الصورة السردية، وتؤدي اغلب وحدات الوصف دوراً ايهامياً حيث يحاول الروائي جاهداً عن طريق وصف مكونات المكان واشيائه الايحاء والتعبير عن المرحلة التاريخية التي يكتب فيها، وهذا شرط مهم من شروط بناء المكان الفاعل في الرواية التاريخية.

أما لغة الوصف فتميزت بنصاعة العبارة وبلاغتها وحسن انتقاء المفردة وفصاحتها مما أخرجها أحياناً من وظيفتها الايهامية إلى اداء وظيفة أخرى تزيينية أو جمالية.

وقد أفرز التتبع التاريخي لمسيرة الرواية التاريخية عن تطور في توظيف انماط الامكنة وانواعها، بيد ان السمة المشتركة بين اغلب الروايات هي توافرها على ثنائية ضدية على صعيد النمط المكاني، وتتبع هذه الثنائية من خصوصية الرواية التاريخية نفسها، اذ توجد بصورة مستقلة في اغلب النصوص الروائية التاريخية ولكنها تتفاوت في نسبة حضورها بين رواية وأخرى، وتتجسد هذه الثنائية بين نمطين هما: المكان التاريخي والمكان الموضوع وبالمقايسة بين النمطين تتساوى كفتا الثنائية مع تفوق بسيط يسجل لصالح نمط المكان التاريخي.

وخرج الكتاب بنتيجة ان حضور هذا النمط في رواية ما وغيابه في رواية أخرى امر يحدده البناء السردي للرواية وطبيعتها، وبالمقابل لا يعد حضور الامكنة الموضوعة خللاً بنائياً طالما كان لحضوره مسوغاته ومبرراته. وتنبجس داخل (ثنائية المكان التاريخي المكان الموضوع ثنائيات ضدية أصغر مثل المكان التاريخي الاليف المعادي، المكان التاريخي المفتوح والمكان التاريخي المغلق، المكان الموضوع المعادي، المكان الموضوع الأليف... الخ.

والامكنة بتشكيلاتها كلها تتصل اتصالاً وثيقاً بمكونات السرد وعناصره، مثل الحدث والشخصية والزمان والرؤى السردية، وتؤدي معها دوراً فاعلاً يصب في خدمة البناء العام للرواية التاريخية. ويعد هذا نجاحاً يسجل لهذا الجنس في مرحلته الجديدة على حساب الرواية التاريخية الكلاسيكية التي ظل المكان فيها منفصلاً عن عناصر السرد الاخرى، ومكتفياً باداء مهمة الأطار والخلفية التي تدور عليها الاحداث الروائية.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً – الروايات التاريخية:

- ابو الفوارس عنترة (عنترة بن شداد): محمد فريد ابو حديد، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1961م.
- إلى غرناطة: هاشم دفتردار، منشورات دار الانصاف – بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة، 1374هـ – 1955م.
- الام جحا: محمد فريد ابو حديد، دار المعارف، القاهرة، 1963م.
- أميرة قرطبية: عبد الحميد جودة السحار، مطبعة دار الكتاب العربي، مكتبة مصر، د. ت.
- برق الليل: البشير خريف، الشركة القومية للنشر والتوزيع – تونس، مطبعة العمل التونسية، الطبعة الأولى، تونس، 1961م.
- بنت قسطنطين: محمد سعيد العريان، دار المعارف بمصر، القاهرة، د. ط.
- الثائر الاحمر: علي احمد باكثير، الكتاب الذهبي، يصدره نادي القصة، العدد (17) 1953م.
- جحا في جانبولاذ، محمد فريد ابو حديد، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، (سلسلة إقرأ).
- خاتمة المطاف: علي الجارم، دار المعارف بمصر، سلسلة اقرأ.
- رادوبيس: نجيب محفوظ، (الاعمال الكاملة) الجزء الثالث، المكتبة العلمية الجديدة – بيروت، لبنان، د. ت.
- زنوبيا: محمد فريد ابو حديد: ملتزم النشر، دار المعارف بمصر، 1958.
- سلامة القس: علي احمد باكثير، الناشر: مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.
- سلمى التغلبية أو قصة الفتح الاسلامي لتكريت: شعبان رجب الشهاب، منشورات مكتبة الحضارة العربية (بغداد) – مكتبة التحرير (بغداد)1407هـ– 1986م.

- سنوحي: محمد عوض محمد، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر (سلسلة إقرأ).
- سيدة القصور: علي الجارم، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، (سلسلة إقرأ).
- الشاعر الطموح: علي الجارم، دار المعارف بمصر، القاهرة، (سلسة إقرأ).
- شجرة الدر: محمد سعيد العريان، مطبعة المعارف ومكتبتها، مصر،(سلسلة إقرأ).
- طارق بن زياد: معروف الارناؤوط، مطبعة فتى العرب – دمشق – سوريا د. ط. د. ت.
- عبث الاقدار: نجيب محفوظ (الاعمال الكاملة) الجزء الثالث، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، د.ت.
- على باب زويلة: محمد سعيد العريان، دار المعارف بمصر – القاهرة، الطبعة الرابعة.
- عهد مضى: داود سلوم، مطبعة الايمان (بغداد) الطبعة الثانية 1969م.
- غادة رشيد: علي الجارم، دار المعارف بمصر، سلسلة إقرأ (87).
- غادة العراق: عمر ابو النصر، منشورات المكتبة الاهلية – بيروت، الطبعة الاولى، 1960م.
- فارس بني حمدان: علي الجارم، دار المعارف للطباعة والنشر، (سلسلة إقرأ).
- فاطمة البتول: معروف الارناؤوط، مطبعة فتى العرب، دمشق، سوريا د. ت. د. ط.
- قطر الندى: محمد سعيد العريان، دار المعارف بمصر، 1956، د. ت.
- كفاح طيبة: نجيب محفوظ (الاعمال الكاملة) الجزء الثالث، المكتبة العلمية الجديدة – بيروت، لبنان.
- مرح الوليد:علي الجارم، دار المعارف للطباعة والنشر بمصر،سلسلة إقرأ (62).

- الملك الضليل (امرؤ القيس): محمد فريد ابو حديد، ملتزم الطبع والنشـــر، دار المعارف بمصر.
- المهلهل سيد ربيعة: محمد فريد ابو حديد، مطبعة التأليف والترجمـــة والنشـــر، القاهرة، 1962.
- هاتف من الاندلس: علي الجارم، دار المعارف بمصر، سنة 1960.
- واسلاماه: علي احمد باكثير، دار الندوة الجديدة، بيروت – لبنان.
- الوعاء المرمري: محمد فريد ابو حديد، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958.
- الوعد الحق: طه حسين، دار المعارف بمصر القاهرة، 1964.
- اليوم الموعود: نجيب الكيلاني، دار البيان، الكويت، 1969، د. ط.

ثانياً- الكتب العربية والمترجمة:

- القرآن الكريم.
- اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967 (دراســة نقدية): شفيع السيد، دار المعارف – القاهرة، 1978.
- الادب بين الميثاق والواقعية، بليخانوف، ت حامد حـــرب، المركـــز العربـــي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت.
- الادب المقارن: محمد غنيمي هلال، دار العودة – دار الثقافة، بيروت، الطبعة (5) د. ت.
- اركان القصة: ا. م. فورستر، ترجمة كمال عياد، مراجعة حسن محمـــود، دار الكرنك للنشر، 1960.
- الازمنة والامكنة: المرزوقي، ابو علي المرزوقي الاصفهاني، مطبعة مجلـــس المعارف، حيدر آباد – الهند، الطبعة (1)، 1332هـــ.
- اشكالية المكان في النص الادبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامـــة، بغداد، العراق، الطبعة (1)، 1986 م.
- الف ليلة وليلة، سهير القلماوي، دار المعارف بمصر، القاهرة سنة 1959م.

- بانوراما الرواية العربية الحديثة، د. سيد حامد النساج، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط (1)، بيروت – لبنان، 1982م.
- بحوث في الرواية الجديدة: ميشيل بوتور، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات – بيروت، ط1، 1971.
- بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة: ابراهيم الصيرفي، مراجعة د. عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965.
- بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)سيزا قاسم، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- بناء الرواية في الادب العربي الحديث: د. عبد الحميد القط، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة (1)، 1982 م.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق؛ د. شجاع مسلم العاني، طباعة ونشر: دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، 1994م.
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة): د. عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية)، بغداد، طبعة (1)، 1988.
- بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي): د. حميد الحمداني، المركز الثقافي، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، المغرب، الدار البيضاء،ط2، 1993م.
- البنية والدلالة (في مجموعة حيدر حيدر القصصية، الوعل)؛ عبد الفتاح ابراهيم، الدار التونسية للنشر،1986، د. ط.
- تاريخ اداب اللغة العربية، ج2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان د. ط. ت.
- تاريخ الرواية الحديثة: ر. م. البيريس، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط1/1967.

- تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير): سعيد يقطين، المركز الثقـــافي العربي، بيروت، ط1، 1989.
- التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ (دراسة في تجليات الموروث) محمد احمد القضاة، دار الفارس للنشر والتوزيع – الاردن، ط 1، 2000م.
- تطور الرواية العربية الحديثة في بـــلاد الشـــام (1870–1967): د. ابـــراهيم السعافين، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1980م.
- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870–1938): د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 2، 1968م.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط2.
- جرجي زيدان: محمد عبد الغني حسن، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، 1970م.
- جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، الناشر دار الجـــاحظ – بغداد، ط1، 1980.
- الحداثة: مالكم برادبري وجيمس ماكفارين، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، الجـــزء الثاني، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة – بغداد، 1990.
- حركية الابداع (دراسات في الادب العربي الحـــديث): د. خالـــدة ســـعيد، دار العودة – بيروت، ط1، 1979.
- الخطيئة والتكفير (من البنوية الى التشريحية):د. عبـــد الله الغـــذامي، الناشـــر: النادي الادبي الثقافي، الرباط، ط1، 1985.
- دراسات في الرواية العربية: د. انجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامـــة للكتاب، 1987.
- دراسات في القصة العربية الحديثة (اصولها، اتجاهاتها، اعلامهـــا): د. محمـــد زغلول سلام، الناشر: منشأة المعارف بالاسكندرية، ط4، 1987م.

- دراسات في نقد الرواية: د. طه وادي، مطبعة النهضة المصرية، مصر، القاهرة، الطبعة (3)، د. ت.
- دراسات في الواقعية: جورج لوكاش، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، طبعة (3) د. ت.
- الرحيق المختوم (بحث في السيرة النبوية): صفي الرحمن المباركفوري، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1422 هـ 2001م.
- رسم الشخصية في روايات حنا مينه: فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط1، 1999.
- رواية باب القمر: ابراهيم رمزي، مطبعة النهضة بشارع عبد العزيز، مصر 1936.
- الرواية التاريخية: جورج لوكاش، ترجمة: د. صالح جواد الكاظم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978م.
- الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث (نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية) د. قاسم عبده قاسم، د. احمد ابراهيم الهواري، دار المعارف، مصر، 1979م.
- رواية الحجاج بن يوسف الثقفي، جرجي زيدان، دار الهلال، د. ت.
- رواية جهاد المحبين، جرجي زيدان، دار الهلال، د. ت.
- الرواية الفرنسية: نهاد التكرلي، الجزء الاول والجزء الثاني، دار الحرية للطباعة، سلسلة الموسوعة الصغيرة (166) (167) بغداد، 1985م.
- الرواية في الادب الانكليزي الحديث: جيمس جويس واخرون، ترجمة: انجيل بطرس سمعان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة (3).
- الرومانتيكية: محمد غنيمي هلال، دار الثقافة – دار العودة، بيروت – لبنان، 1973م.

- الرؤية والاداة (نجيب محفوظ): د. عبد المحسن طه بدر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة 2، 1985م.
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة: سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة – القاهرة، 1970م.
- سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية الحديثة: حسام الخطيب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1971.
- السحار مفكراً واديباً سينمائياً: عبد المنعم صبحي، تقديم يوسف السباعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975 د. ط.
- السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي): د. عبد الله ابراهيم، الناشر: المركز الثقافي العربي، لبنان – بيروت، المغرب – الدار البيضاء، ط1، 1992م.
- الشخصية واثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ.
- شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التاليفي): بوريس اوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، د. ناصر حلاوي، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميزية، المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، 1999م.
- صورة المرأة في الرواية المعاصرة: د. طه الراوي، الناشر: مركز كتب الشرق الاوسط، د. ط، د. ت.
- صنعة الرواية: بيرسي لوبوك، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر – بغداد، ط1، 1980.
- طرائق تحليل السرد الادبي: رولان بارت وتزفيطان تودوروف وجيرار جينت وامبرطوايكو واخرون، ترجمة: مجموعة باحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، الرباط – المغرب، ط1، 1992.
- العالم الروائي عند غسان كنفاني، عبد اللطيف شيكر ابو ياسين الفارابي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة (1)، 1987.

- عالم الرواية: رولان بورنوف وريال اوئيلية، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي، ود. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 1991م.
- عناصر القصة: روبرت شولز، ترجمة: منقذ الهاشمي، الناشر: دار طلاس، سوريا – دمشق ، 1998، د. ط.
- الفضاء الروائي في الغربة (الاطار والدلالة): منيب محمد البوريمي، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد. د. ت.
- فن الرواية الذهنية لدى نجيب محفوظ: مصطفى التوني، مطبعة تونس – قرطاج، 1981، د. ط.
- فن القصة: د. محمد يوسف نجم، الناشر: دار الثقافة لبنان – بيروت، الطبعة(4)، 1963م.
- الفن القصصي في الادب العربي الحديث: محمود حامد شوكت، ملتزم الطبع والنشر: دار الفكر العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1963م.
- فن النثر المتجدد: د. عبد الرزاق حسين، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، دار المعالم للثقافة والنشر والتوزيع، الاحساء، الطبعة (1)، 1419هـ – 1998.
- فن النثر الادبي: شكري الماضي، القاهرة، دار العودة، بيروت،الطبعة(2)، 1979.
- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): د. عبد الملك مرتاض، مطابع الرسالة – الكويت، سلسلة عالم المعرفة 1998.
- قصص الانبياء، الامام ابو الفدا اسماعيل بن كثير، ت 701-774هـ، مؤسسة دار المعرفة، عمان، الطبعة الاولى، 1421 هـ –2001م
- القصة في الادب العربي الحديث (1870-1914): محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة، 1966م.

- قضايا الرواية الحديثة: جان ريكاردو، ترجمة: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، سوريا-دمشق،1977، د. ط.
- قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي: م. ب باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، وزارة الثقافة والاعلام-بغداد، ط1، 1986.
- الكتابة القصصية عند البشير خريف (الاشكال والدلالات): فوزي الزمرلي، الناشر: الدار العربية للكتاب، 1988م، د. ط.
- الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين، ت: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1988.
- لسان العرب (الجزء الرابع): ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري (ت711هـ) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر – الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.
- المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة): د. عبد الله ابراهيم، الناشر: المركز الثقافي العربي، لبنان – بيروت، المغرب – الدار البيضاء، ط1، حزيران 1990م.
- محاضرات عن القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية: شاكر مصطفى، الناشر: مطبعة الرسالة، سوريا، د. ط، 1957.
- محاضرات عن القصة في لبنان: د. سهيل ادريس، معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1957م.
- محمد فريد ابو حديد (كاتب الرواية): د. منصور ابراهيم الحازمي، مطابع الجزيرة، بالملز – الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1390هـ-1970م.
- مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع: فاضل ثامر، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، العراق، بغداد، ط1، 1987م.

- مدخل الى تاريخ الرواية المصرية (1905-1952): د. طه وادي، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السنة المحمدية، ط1، د. ت.
- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: سمير المرزوقي وجميل شاكر، الدار التونسية، ط1، د. ت.
- مدخل لدراسة الرواية: جريمي هوتورون، ترجمة: غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الاولى، 1969.
- المسرحية في الادب العربي الحديث (1847-1914)، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة – بيروت، ط (2)، 1967م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة – لبنان.
- مقومات القصة العربية الحديثة (بحث تاريخي وتحليلي مقارن): د. محمود حامد شوكت ملتزم الطبع والنشر: دار الفكر العربي، بيروت – لبنان، د. ت.
- المكان في الرواية: (دراسات في فن الرواية العراقية)، ياسين النصير، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، بغداد، سلسلة الموسوعة الصغيرة، (57)، 1980م.
- منهج الواقعية في الابداع الأدبي: صلاح فضل، دار المعارف بمصر – القاهرة، ط2، 1980.
- موجز تاريخ الادب الانكليزي: ايفور ايفانز، ترجمة: شوقي السكري وعبد الله عبد الحافظ، الدار المصرية للكتاب، 1958م.
- نحو رواية جديدة: الآن روب غرييه، ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف بمصر، ط1، د. ت.
- نظرية الأدب: رينيه ويليك وارستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي – المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية،1972م.

- (تشكيل الفضاء في المتخيل الروائي): عواد علي، مجلة عمان (عمان)، الاردن العدد(39) ايلول، 1998م.
- (الروائي التاريخي بين الحقيقة والخيال): حسين يوسف، مجلة اداب الرافـدين، كلية الاداب، جامعة الموصل، العدد (4) السنة 1992م.
- (الرواية التاريخية: عمل التاريخ، عمل الادب) د. ضياء خضير، افاق عربيـة (بغداد) العدد (6) السنة 1989م.
- (الشخصية في صناعة الرواية): اليزابيث بوين، ت: عبد الواحد لؤلؤه، الاداب، بيروت،شباط، 1957م.
- (العصر والبيئة والتاريخ): محمد سـعيد العريـان، الثقافة،العـدد(23) السـنة 1941م.
- (العنوان في النص القصصي – الاختيار): محمود عبد الوهاب، مجلـة افـاق عربية (بغداد)، العدد (5) السنة التاسعة عشر، مايس، 1994م.
- (القصة التاريخية في الادب العالمي): د. عدنان رشيد، مجلة الاقـلام (بغـداد) العدد(5) سنة 1973م.
- (مشكلة الاقلية في الرواية التاريخية اللبنانية): د. منصور ابـراهيم الحـازمي، مجلة الدرة (الرياض)، المملكة العربية السعودية، العـدد (2) السـنة الثانيـة 1976م.
- (مشكلة المكان الفني): يوري لوتمان، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، مجلـة الـف (البلاغة المقارنة) العدد (6) ربيع 1986.
- المكان في الرواية، ياسين النصير، مجلة افاق عربية، بغداد، العـدد الثـامن، نيسان، السنة الخامسة، 1980.
- (المكان كمصطلح تاريخ فني في فنون العراق القديمة): د. مؤيد سعيد، مجلـة افاق عربية (بغداد) العدد (1) ايلول السنة الاولى 1975م.

- (هل لدينا رواية تاريخية): عبد الفتاح الحجمري، مجلة فصول المجلد (16) العدد (3) السنة 1997م.
- (نقد المشروعية: الرواية التاريخية في الجزائر): عمار بلحسن، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (76-77) حزيران 1990م.
- (الوهم ووجهة النظر في النقد الروائي الحديث): ريتشارد هارتز فوكل، ت: عبدالستار عبد اللطيف مال الله، مجلة الثقافة الاجنبية (بغداد) العدد(1) السنة 1998م.

رابعاً – الرسائل الجامعية:

- البناء الفني في الرواية التاريخية العربية (1870-1939) دراسة فنية مقارنة: خالد سهر محي الساعدي – رسالة ماجستير – كلية الاداب، جامعة بغداد، 1989م، مطبوعة على الآلة الكاتبة.
- البناء الفني في رواية (شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف): خالدة خليل رشو، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة الموصل، 1998م.
- البناء الفني في الرواية العربية في الكويت: مهدي جبر صبر، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، 1987م.
- البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجاً – ثائر عبد المجيد، رسالة دكتوراه، كلية الاداب، جامعة بغداد، 1945،مطبوعة على الالة الكاتبة.
- تحولات الشخصية في روايات عبد الرحمن منيف، محمد الخزاعي، رسالة ماجستير، كلية التربية (ابن رشد) – جامعة بغداد، 1998م. مطبوعة على الالة الكاتبة.
- الرواية التاريخية (رواية ابو ذر الغفاري) عبد الحميد جودة السحار انموذجاً، قتيبة محسن، رسالة ماجستير، كلية الاداب – جامعة الموصل 1998م.

- السردية في النقد الروائي العراقي (1985-1996م): احمد رشيد وهاب الدرة، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات – جامعة بغداد، 1997، مطبوعة على الالة الكاتبة.
- الشخصية في عالم فرمان الروائي: طلال سلمان، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة بغداد، 1996، مطبوعة على الالة الكاتبة.
- المكان في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي: حسن سالم هندي، رسالة ماجستير، كلية التربية – الجامعة المستنصرية، 1999.

خامساً – اللقاءات:

لقاء اجراه الباحث مع د. داود سلوم حول روايته عهد مضى بتاريخ 200/9/8م.